

عالم الفكر



عالم الفكر

رئيس التحرير: أحمد مشاري العدواني
مستشار التحرير: دكتور أحمد أبو زيد

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت • يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٤
المراسلات باسم: الوكيل المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة - وزارة الاعلام - الكويت : ص . ب ١٩٣

المحتويات

بنائية الفن

التمهيد

٣ بقلم مستشار التحرير

•••

أولا في الفلسفة

التيارات الفكرية في فرنسا اليوم

٢٩ الدكتور عبد الرحمن بدوي

•••

ثانيا في الأدب

اشكالية الخطاب الروائي العربي

٣٧ الدكتور صدوق نور الدين

٤٧ الدكتور جابر عصفور

٧٧ الدكتور ابراهيم محمود

١٢٥ الدكتورة أميرة حسن نويرة

١٣٥ الدكتور محمد عبد الله الجعدي

•••

ثالثا في الفن

القيم الجمالية في العمارة الاسلامية

١٦٩ الدكتور ثروت عكاشة

٢٠٧ الدكتور أحمد محمود مرسي

٢٣٥ السيد محمود عوض عبد العال

•••

من الشرق والغرب

الطاقة والدين

٢٦١ الدكتور عبد العزيز كامل

•••

مطالعات

الصهيونية الجديدة

٢٧٩ الدكتور شوقي السكري

الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم

التمهيد

في حوار طويل وممتع بين عالم الأنثروبولوجيا البنائي
الفرنسي كلود ليفي ستروس — Claude Lévi
Strauss والناقد الفني جورج شاربونيه Georges
Charbonnier وأذيع من الإذاعة الفرنسية عام
١٩٥٩ ثم نُشر بعد ذلك في كتاب بعنوان Entre-
tiens avec Claude Lévi — Strauss
قارن ليفي ستروس بين إبداع الطبيعة وأعمال الفن
وعرض بالتفصيل لفكرته الأساسية عن التعارض أو على
الأصح التقابل opposition بين الطبيعة وصنع
الإنسان (الثقافة) . وقد تعرض أثناء مقارنته بين
الطبيعة والفن لبعض أعمال الرسام الفرنسي جوزيف
فرتيه Joseph Claude — Vernet (١٧١٤ -
١٧٨٩) وبالذات إلى لوحاته الخمس عشرة الشهيرة عن
(موانئ فرنسا) التي تصور بدقة بعض المناظر الطبيعية
الخلابة المحيطة بهذه الموانئ . وعلى الرغم من أن أعمال
فرتيه لم تعد تلائم - حسب رأي الكثيرين - متطلبات
الذوق الفني العام السائد في الوقت الحاضر في أوربا نظرا
لأسلوبها (الأكاديمي) واهتمامها بإبراز كثير من
التفاصيل الدقيقة ، فإن ليفي ستروس يرى على العكس
من ذلك أنها من أفضل وأروع الأعمال الفنية التي تعطي
فكرة واضحة عن تلك العلاقة بين الطبيعة والفن وعن
أصالة الخلق الأبداعي الخاص ، وذهب في ذلك إلى حد
القول :

« أستطيع أن أتصور أن بإمكانني العيش مع هذه
اللوحات ، بل وأن أتصور المناظر المرسومة فيها أكثر
واقعية من تلك التي تحيط بي الآن بالفعل، فبالنسبة لي فإن
قيمة هذه المناظر المرسومة تتمثل في أنها تقدم لي

بنائية الفن

الوسيلة لكي أحميا من جديد تلك العلاقة الطبيعية بين البحر والأرض ، وهي العلاقة التي كانت لاتزال قائمة في ذلك العصر (يقصد القرن الثامن عشر) حين لم يكن وجود الإنسان متعارضا مع العلاقات الطبيعية بين الجيولوجيا والجغرافيا والحياة النباتية أو يؤدي إلى تدميرها والقضاء عليها ، وإنما كان يعمل على العكس من ذلك تماما على تنظيم تلك العلاقات وبالتالي المحافظة على وجود واستمرار نوع خاص من الحقيقة والواقع هو أشبه شيء بعالم الأحلام الذي يمكن لنا أن نلوذ به وقت الحاجة . (صفحة ١٠٣)

وتعكس هذه العبارة الشاعرية - التي قد نفتقر الى دقة التعبير العلمي - جانبا كبيرا من نظرة ليفي ستروس إلى الحياة ، كما قد تعبر عن ذوقه الخاص وتفضيله للحياة في الماضي بكل هدوئها واحترامها للطبيعة والمحافظة على التوازن بين عناصر الطبيعة والابداع الانساني (الثقافة) ، وهو الأمر الذي لم يعد قائما الآن بعد أن أدى التقدم الصناعي والتكنولوجي إلى القضاء على كثير من ملامح الطبيعة ومكوناتها الأساسية . وهي بذلك تكشف عن موقفين متعارضين من الطبيعة : أما الموقف الأول فهو الذي تعبر عنه بوضوح لوحات فرنيه التي تكشف عن التفاعل المتوازن بين الإنسان والأوضاع الأيكولوجية ، وذلك على اعتبار أن تلك الموانئ البحرية التي تظهر في لوسحاته هي أحد أنماط البيئة (الانسانية) التي أفلح إنسان القرن الثامن عشر في أن يحافظ على ملامحها الجيولوجية والجغرافية والنباتية ولم يعمل على تدميرها بل كان يحرص أشد الحرص على إيجاد نوع من الترتيب والنظام ، بل والمنطق ، بين تلك الملامح ، ويحيث يحكم ذلك الترتيب والنظام والمنطق علاقاتهم هم أنفسهم مع تلك البيئة . وأما الموقف الثاني فإنه يتعارض مع ذلك كل التعارض ، إذ هو يتمثل في الحالة السيئة التي وصلت إليها شواطئ وسواحل البحار في الوقت الحاضر بحيث أصبح منظرها يثير الأسى والحزن والكآبة نتيجة للإزدحام والتلوث وكثرة المباني والمنشآت التي يتفنن الناس في إقامتها هناك ، مما أدى إلى اختفاء (الطبيعة) تحت وطأة (الثقافة) وإلى فقدان الانسجام والتناسق مع البيئة . فكان هناك إذن نوعا من التقابل بين ما كان يرسمه فرنيه في لوحاته وما كان يوجد في الماضي من ناحية وما هو قائم الآن بالفعل من الناحية الأخرى . . . من ناحية : نجد الماضي والنظام والتناسق والطبيعة والجمال ، بينما نجد من الناحية الأخرى الحاضر والفوضى والتضارب والثقافة والقيح . . . في عالم الماضي كانت تختلف عناصر الكون تمايز فنيا بينها بحيث يفصل بعضها عن بعض المسافة أو البعد المناسب للائق . أما في الحاضر فإن الأشياء التي كان يجب أن تكون متميزة بعضها عن بعض تتراحم ويترامم بعضها فوق بعض . (٢)

هذا التزامح الشديد بكل ما يحمل من مشكلات ومن قبح هو الذي يجعل ليفي ستروس ينكر بيئته المباشرة وينفر منها ، وهو الذي كان يدفعه دفعا - كما يعترف صراحة في كتابه « الأفاق الحزينة Tristes Tropiques » إلى البحث عن (القيمة) في العوالم والمناظر الأخرى البعيدة . (٣)

وهذا قد يعني في آخر الأمر أن ليفي ستروس يرفض الزمان والمكان القائمين الآن بالفعل . وليس هذا مجرد موقف

David Pace, Claude Levi —Strauss: The Bearer of Ashes, R.K.P. London 1983, pp 42—3.

(٢)

(٣) عرض ليفي ستروس هذه المسألة في كثير من كتاباته كما يظهر مما ذكرنا من موضع في كتابه الأفاق الحزينة . انظر على سبيل المثال صفحات ١٠٣، ١٠٧.

"Tristes tropiques" Librairie Plon. Paris 1955, pp 103 — 107.

عقلي أو نظرة فلسفية مجردة ، وإنما هو جزء من حياته الفعلية . فبعد أن عاد إلى فرنسا من الولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية عاش - ولا يزال يعيش - في شبه عزلة متباعدة عن الناس . وهو يقول في ذلك : « ليست لي حياة اجتماعية وليس لي أصدقاء . إنني أمضي نصف وقتي في معلمي والنصف الآخر في مكتبي » . وربما كان هذا الرفض للحاضر هو الذي دفعه - بشكل أو بآخر - إلى الاتجاه نحو الأنثروبولوجيا ودراسة الحياة (البدائية) عند الهنود الحمر في الأمريكتين وإن كان ينكر أنه كان يهدف من ذلك إلى الوصول إلى أي موقف فلسفي أو مذهب فكري ويقول : « لقد قمت برحلاتي الفلسفية الصغيرة لأرضاء نفسي وحسب واستجابة لإلحاح ضميري أكثر منها لإقامة مذهب فكري » . وهذا موقف يكشف عن درجة عالية من التواضع ، على ما يقول آدم كوبر Adam Kuper الذي يرى أن ليفي ستروس لديه بالفعل مذهب ملائم تماما له كمفكر بنائي^(٤) والفكرة الأساسية في هذا « المذهب » هي « المسافة » أو « البعد » . فحين مثل ليفي ستروس مثلا عما يعتبره أهم جانب في المنهج الأنثروبولوجي أجاب ببساطة « المسافة » ، فالأنثروبولوجيا « هي علم الثقافة كما نراها من خارج » . وقد لا يتفق كثير من الأنثروبولوجيين معه في ذلك إذ يرون أن أهم جانب في المنهج الأنثروبولوجي هو (القرب) وليس (البعد) ، والاختلاط بالناس ومعايشتهم ومشاركتهم في كل أنشطتهم حتى يمكنهم دراسة وفهم الثقافة (من داخل) بقدر الامكان . ولكن الطريف أن ليفي ستروس أخرج في العام الماضي كتابا يوحى عنوانه بنفس هذا الموقف المتباعد وهو « النظرية المتباعدة Le regard éloigné »^(٥) يضم مجموعة من مقالات التي سبق نشرها في مواضيع متفرقة وكان المفروض - على ما يقول في المقدمة - أن تؤلف الجزء الثالث من كتابه « الأنثروبولوجيا البنيائية Anthropologie Structurale » الذي ظهر الجزء الأول منه عام ١٩٥٨ والثاني عام ١٩٧٣ ، وهما أيضا عبارة عن تجميع لمقالات سابقة . ولكن (المسافة) لم تكن مجرد أسلوب أو أداة منهجية اتبعها في دراساته ويطبقها على حياته الاجتماعية ذاتها وإنما كان يراها شرطا أساسيا لقيام العلاقات الانسانية الكريمة . ولذا فإنه يتكلم عن « مظاهر الغباء والكراهية والسذاجة التي تفرزها الجماعات الانسانية حين تزول المسافة من بينهم مثلا يفرض الجرح القبيح » ، كما أنه ينفر أشد النفور من ذلك الاتجاه الذي يسود العالم الآن نحو التماثل والتشابه في كل شيء ونحو الزيادة الرهيبة في السكان ، ويرى أن الزعة الانسانية الحقة من شأنها أن تؤدي إلى التنوع الثقافي ، وأن تعمل على كبح جماح التكاثر البشري وعلى احترام البيئة والمحافظة عليهما يعني ضمنا التسليم بحق الكائنات الأخرى في الوجود في هذا العالم (نفس المرجع) .

وكتاب ليفي ستروس عن (الأفاق الحزينة) هو في آخر الأمر ترجمة ذاتية انثربولوجية لحياته وتكوينه العملي ورحلاته ودراساته العقلية بين الهنود الحمر ، ويقدم لنا ذلك كله من خلال لوحات أدبية رائعة يصف فيها بدقة وبراعة ويلمسات فنية جميلة المناظر الطبيعية في البيئات التي عاش فيها أثناء هذه الرحلات الدرانية ، كما يحرص على أن يبرز في هذه اللوحات الأدبية التقابل بين البيئات الطبيعية ذاتها ومظاهر الحياة الثقافية المختلفة أثناء انتقاله من غابات أمريكا الجنوبية إلى المناطق شبه المتحضرة في الأمريكتين ، إلى المناطق المزدهرة بسكانها من الهنود الحمر ، إلى بعض المناطق الريفية التقليدية في أوروبا ، كما كان يحرص بالمثل على إبراز ما يسميه بالتقابل الشائني opposition binaire بين

Adam Kuper, "A Distant Regard" New Society, 19 May 1983

Claude Lévi - Strauss, Le Regard Eloigné, Librairie Plon, Paris 1983

(٤) انظر مقال كوبر

(٥)

الطبيعة والثقافة الذي هو أساس منهجه البنائي في دراسة وتفسير النظم والأنساق الثقافية المختلفة وبخاصة في دراساته للأساطير والفن . فقد اعتمد على مبدأ التقابل الثنائي في تحليله لعدد كبير جدا من أساطير الهنود الحمر في الأمريكتين (أكثر من ثمانمائة أسطورة) وضمت ذلك التحليل كتابه الضخم « أسطوريات Mythologiques ، بأجزائه الأربعة^(١) . كذلك كانت هي المبدأ الذي اعتمد عليه في دراساته للفن (البدائي) ، ويستوي ذلك الآراء التي عبر عنها في حوار الطويل مع شاربونييه (١٩٥٩) أو في كتابه الرائع « طريق الأقنعة La voie des masques ، (١٩٧٥) ، ففي هذه الدراسات يقابل بين الفن البدائي والفن « المتحضر » الذي يوجد في المجتمعات الحديثة أو (المجتمعات الحضرية) كما يسميها أحيانا ، أي مجتمعات المدن ، ويتبع نفس الطريقة التي عرض بها للتقابل بين المناظر الطبيعية الساحلية كما سجلتها لوحات ثرنية بالشواطئ البحرية كما تظهر الآن في الواقع . كما أنه يقابل في نطاق الفن البدائي نفسه بين فنون الجماعات القبلية المختلفة عند الهنود الحمر كما تتمثل في الأقنعة التي يستخدمونها في مختلف المناسبات الشعائرية والتي ترتبط بجوانب كثيرة من حياتهم الاجتماعية والدينية ، ويدور حولها كثير من الأساطير التي تقف هي أيضا بعضها من بعض موقف التقابل والتعارض .



في عام ١٩٧٥ طلبت دار النشر السويسرية سكيريا Skira التي تعنى بنشر كتب الفن أن يكتب لها ليقي ستروس كتابا قصيرا ضمن سلسلتها الشهيرة Les sentiers de la création وهي سلسلة أمهم فيها عدد من كبار الكتاب والأدباء والمفكرين من أمثال أونيسكو Ionesco ورولان بارت Roland Barthes وميشو Michaux . وتقوم فكرة هذه السلسلة على تعريف القارئ في عدد محدود من الصفحات بإحدى المشكلات الأساسية المتعلقة بعملية الخلق أو الإبداع الفني مع توضيح رأي الكاتب وتدعيمه بعدد كبير من الصور المختارة من روائع الأعمال الفنية . وقد أثر ليقي ستروس أن يعالج في كتابه موضوعا محددًا يكون بمثابة امتداد وتكملة ، أو حتى لتدليل لكتابه الضخم (أسطوريات) ، ولذا قصر الكتاب على دراسة (نسق) صغير محدود من أنساق ثقافات الهنود الحمر . ويتألف هذا النسق من ثلاثة أقنعة شعائرية تنتمي إلى ثقافتين رئيسيتين من تلك الثقافات بحيث يقدم هذه الأقنعة الثلاثة تحليلًا بنائيا وإليا يأخذ في الاعتبار أهم ملامح الثقافة الكلية التي ينتمي كل قناع منها إليها ، وبحيث تكون هذه الدراسة في الوقت ذاته مثالا طيبا لتطبيق منهج التحليل البنائي في دراسة الأعمال الفنية وبوجه خاص الفن البدائي . والأقنعة الثلاثة التي يدور حولها معظم الدراسة والتحليل هي قناع سويوي Swaihue عند قبائل الساليش Salish وقناعا زويوي Xwexwe وزونوكوا Dzonokwa عند قبائل الكواكيوتل Kwakiutl ، وعده قبائل لها شهرتها عند علماء الأنثروبولوجيا . وكان لابد للتحليل البنائي أن يتطرق إلى عدد آخر من الأقنعة الأقل شهرة بل وأن يتناول كثيرا من الأعمال الفنية الأخرى عند الهنود الحمر ، ومن كل هذه الأعمال الفنية الرائعة والتحليل البنائي العميق لها يتألف كتاب « طريق الأقنعة La voie des masques ، .

(١) ظهرت الأجزاء الأربعة التي يتألف منها كتاب « أسطوريات » في الفترة من ١٩٦٤ - إلى ١٩٧١ ففي عام ١٩٦٤ ظهر الجزء الأول بعنوان « الفن والطيرخ » Le cult et le cult ثم جاء الجزء الثاني عام ١٩٦٧ بعنوان « من النسل إلى الرماد Du miel aux cendres » ، ثم أتبعه في عام ١٩٦٨ بالجزء الثالث بعنوان « أصل آداب اللسان » L'origine et le gène des manières de table ، وأخيرا جاء كتاب « الإنسان العاري » L'homme nu ، عام ١٩٧١ .

ومن المؤكد أن اهتمام ليثي ستروس بالفنون بعامة والفن البدائي بخاصة كان سابقا بكثير على تأليفه كتاب « طريق الأقنعة » كما أنه كان يدعو دائما حين كان يعمل مستشارا ثقافيا لفرنسا في الولايات المتحدة الى الاهتمام بالفن البدائي وضرورة حصول متاحف الفنون الجميلة - وليس فقط متاحف الإثنوجرافيا - على نماذج من هذا الفن . وهو نفسه يشير في مستهل كتابه « طريق الأقنعة » الى مقال كان قد كتبه عام ١٩٤٣ بعد أن شاهد مجموعة الأعمال الفنية الخاصة بالهنود الحمر في متحف التاريخ الطبيعي في نيويورك ، ويقتبس أجزاء كبيرة من ذلك المقال الذي يقول فيه :

« من المؤكد أنه لن يمر وقت طويل قبل أن نرى مجموعات من هذا الجزء من العالم وقد انتقلت من متاحف الإثنوجرافيا الى متاحف الفنون الجميلة لتحتل مكانها بين آثار مصر القديمة وبلاد فارس وروائع الفن الأوروبي في العصور الوسطى . ذلك أن هذا الفن لا يقل في المستوى عن أعظم الأعمال الفنية ، كما أنه كشف خلال المائة والخمسين عاما التي عرفناها من تاريخه عن درجة عالية جدا من التنوع وعن قدرات وملكات هائلة على التجديد . . . »

ولقد شهدت هذه الأعوام المائة والخمسون مولد وازدهار عدد كبير من الأشكال الفنية المختلفة . فهناك الأغصية المغزولة يدويا عند قبائل الشيلكات (وهي فن يدوي لم يكن معروفا في ذلك الاقليم حتى بداية القرن التاسع عشر) والتي وصلت بسرعة الى أعلى درجات الإتقان في فن النسيج مع أنهم لم يستخلصوا سوى اللون الأصفر الفاتح المستخرج من بعض الطحالب المائية مع اللون الأسود المستخرج من لحاء أشجار الأرز ، واللون الأزرق البرونزي المستخرج من بعض أوكسيدات المعادن ، وهناك التماثيل الخزفية الرائعة المتقنة التي تعطي بريق الزجاج البركاني الأسود اللامع وذلك مروراً بتلك الموضة المجنونة التي لم تستمر سوى سنوات قليلة عن أغصية الرأس التي كانت توضع أثناء الرقص وعليها زخارف على شكل وجوه آدمية محفورة ومثبتة على أرضية من الصدف ويحيط بها الفراء أو اللون الأبيض الذي تتدلى منه سيور من الجلد الملقوفة مثل الضفائر . وهذا التجديد المستمر وهذه الثقة الخلاقة التي تتضمن النجاح حيثما طبقت وذلك الازدراء لكل السبل المطروقة من قبل انما تؤدي الى انتهاج وسائل جديدة دائما من شأنها أن توصل الى نتائج مبهره ورائعة . . . ولكي نخرج بفكرة واضحة عنها كان يتعين علينا نحن أن نتنظر بحبي فنان عظيم مثل بيكاسو . . . (٧) .

فكان ليثي ستروس يريد أن يقول إن الابداع الفني الذي تمثل في لوحات وأعمال رجل مثل بيكاسو والذي أثار كل هذا الاهتمام البالغ في الأوساط الفنية في الغرب كان أمرا مألوفا في ثقافة بدائية أصيلة منذ قرن ونصف ، وربما لمدة أطول من هذا بكثير ، إذ ليس ثمة ما يدعو الى التشكك في أن هذا اللون من الفن احتفظ بخصائصه ومقوماته منذ بداياته الأولى التي لا تزال مجهولة لنا ، ولكن ليثي ستروس لا يخفى إعجابه بذلك الفن البدائي العظيم الذي أبدعه الهنود الحمر والذي يكشف في كل صوره وأشكاله عن درجة عالية من شدة التعبير وعمقه وتركيزه . فيقول في نفس ذلك المقال الذي كتبه عام ١٩٤٣ ثم نقل أجزاء كبيرة منه في صدر كتابه عن « طريق الأقنعة » .

وفي الشمال كانت توجد قبائل التلنجت **Tlingit** الذين ندين لهم بتماثيل لها قدرة كبيرة على الإيحاء الشعاري الرقيق ، كما ندين لهم ببعض أدوات الزينة الثمينة . ويأتي بعدهم نحو الجنوب قبائل الهايدا **Haida** بأعمالهم الضخمة التي تفيض بالقوة والحياة . ثم تأتي قبائل تسيمشيان **Tsimshian** الذين يماثلونهم وإن كانوا يتميزون عليهم بقدر أكبر من الحساسية والرقّة الانسانية ، ثم تأتي قبائل بيللا كولا **Bella Coola** التي تكشف أقمعتهم عن طراز فيه كثير من الفخامة والجلال كما يغلب على أعمالهم اللون الأزرق البرونزي ، ثم قبائل كواكيوتل **Kwakiutl** بخياهم الحر الطليق الذين يطلقون لمشاعرهم الجامعة العنان وهم يصنعون أقنعة الرقص ذات الأشكال والألوان العريضة الصارخة ، ثم تأتي قبائل النوتكا **Nootka** الذين تتحكم فيهم الواقعية الرزينة ، وأخيرا في أقصى الجنوب تأتي قبائل الساليش **Salish** بأسلوبهم وطرازهم البسيط التخطيطي ذي الزوايا البارزة ، وهنا يخفى تماما تأثير القبائل الشمالية . (صفحة ٥)

وقد حرص ليفي ستروس على أن يتابع الإبداع الفني في كل هذه القبائل وبوجه خاص الأقنعة التي كانوا يفتنون في صنعها لمختلف المناسبات والاحتفالات الشعائرية ، سواء أكانت هي شعائر التكريس التي يترك الشبان بمقتضاها مجتمع الصبية والنساء وينضمون الى مجتمع الرجال العاملين المنتجين المحاربين ، أم أقنعة الرقص الشعائري التي تعبر عن القوى الخفية الأعاجيب كما تدور حولها كثير من الأساطير . وقد بلغت كل هذه الفنون (البدائية) من الروعة والتنوع ما جعل ليفي ستروس يقول وهو يصف القاعة المخصصة لفنون الهنود الحمر في متحف التاريخ الطبيعي : إن الانتقال « من إحدى خزائن العرض الى خزانة أخرى ، ومن عمل فني لآخر ، بل وأحيانا من زاوية الى زاوية أخرى في العمل الفني الواحد ، كثيرا ما يشعر المرء معه كما لو كان ينتقل من مصر القديمة الى فرنسا القرن الثاني عشر ، ومن فنون الساسانيين الى الحدائق البهيجة في ضواحي فرنسا بكل ما تضمه من وسائل اللهو والترفيه ومن قصر فرساي بفخامة رسومه وإشارات ورموزه الملكية الى غابات الكونغو » فقد وصل هؤلاء الهنود الحمر - في رأيه - الى درجة من الانتقان والمهارة وحرية الخيال وانطلاق المشاعر الى الحد الذي كانوا يستطيعون معه أن يرسموا أجزاء الحيوان الواحد من زوايا ومنظورات مختلفة في صورة واحدة لا تتفق تماما مع أي شيء يمكن أن نعثر عليه في الحقيقة والواقع ، بل وأن يصيغوا كثيرا من الأدوات التي يستعملونها في حياتهم اليومية على شكل حيوانات ولكن بعد أن يعيدوا ترتيب وضع أجزائها وأعضائها بحيث يقيمون علاقات بين هذه الأعضء تختلف كل الاختلاف عما نراه في الطبيعة ، كما أنهم كثيرا ما يصورون الأدميين على شكل حيوانات أو يجمعون بين الاثنين في صورة كائن واحد لا تمت الى أيها بصلة وهكذا .



ومن الخطأ على أية حال أن نعتقد أن صلة ليفي ستروس بالفن البدائي كانت مجرد صلة نظرية مجردة على اعتبار أن الفن البدائي يؤلف أحد موضوعات اهتمامه وتخصصه . فالواقع هو أن ليفي ستروس اتصل بفنون البدائيين و اتصلا عمليا مباشرا منذ ذهابه الى أمريكا حيث كان له ولع شديد باقتناء تلك الأعمال ، وقد اشترك في هذه الهواية أو الولع مع

عدد من الكتاب والفنانين الفرنسيين والأوروبيين الذين كانوا يعيشون في أمريكا في ذلك الحين وبخاصة أندريه برتون André Breton ، وماكس ارنست Max Ernst ، وجورج ديتوي Georges Duthuit ، وأفلحو في أن يفتنوا فيها بينهم مجموعة متواضعة من تلك الأعمال ، كما أنهم كانوا يتفاسمون فيما بينهم - كل حسب قدراته المالية - الأشياء التي تعرض للبيع في محلات بيع التحف والفن في نيويورك . وكل ذلك كان يحدث في زمن لم يكن الناس يهتمون فيه بمثل هذه الأعمال الفنية أو يدركون وجودها ، وهو أمر قد يبدو في نظر الكثيرين الآن أشبه بالأساطير . وقد اضطر ليغى ستروس الى بيع مقتنياته من تلك الأعمال فيما بعد ، ولكنه يذكر في ذلك المقال أنذي يضع أجزاء منه في بداية كتاب « طريق الأفتنة » أنه حين كان يعمل مستشارا ثقافيا لسفارة بلاده في أمريكا لاحظ له امكانية الحصول لفرنسا على مجموعة كبيرة من روائع الفن البدائي (توجد الآن في أحد متاحف الساحل الغربي للولايات المتحدة) ، ولم يقبل التاجر أن ينزل عن هذه المجموعة إلا عن طريق مبادلتها ببعض أعمال ماتيس وبيكاسو . وعلى الرغم من الجهود التي بذلها ليغى ستروس لإقحام الصنفه فإنه أخفق في أن يفتح « الموظفون المستولون عن السياسة الفنية في فرنسا والذين تصادف وجودهم في أمريكا » في ذلك الحين بقبول العرض . فلم تكن المجموعات « الوطنية » في فرنسا في ذلك الوقت تشمل على لوحات من الفن الحديث يمكن الاستغناء عنها ، ولذا كان اقتراحه يبدو عجيبا وغير واقعي في نظر هؤلاء « الموظفون » .

وعلى الرغم من إعجاب ليغى ستروس بالفن البدائي فإنه يعترف بأن معظم تلك الأعمال وبخاصة الأفتنة ، فيها شيء يثير في نفسه القلق وعدم الارتياح ويضعه أمام مشكلة كان يجد من الصعب عليه حلها . فلم يكن يستطيع في أول الأمر على الأقل أن يفهم السبب في أن تلك الأفتنة صنعت على الشكل الغريب الذي تبدو عليه . فمع أن المفروض هو أنها صنعت لكي توضع وتثبت على الوجه أثناء القيام ببعض الشعائر والطقوس والحفلات فإنها لم تكن تلائم شكل الوجه وبرز ملامحه أو انحناءاته وبذلك كان يصعب تثبيتها في موضعها ، وذلك فضلا عن أن معظم هذه الأفتنة كان أكبر بكثير من حجم الوجه العادي ، وفيه كثير من المبالغة في إبراز بعض الملامح والقسمات مثل بروز الفك الأسفل أو جحوظ العينين اللتين قد تستبدل بها أسطوانتان من الخشب ، أو تدلى اللسان من الفم أو اختفاء الأنف تماما أو استبدال رأس طائر مفتوح المنقار بها ، وغير ذلك من المبالغات التي تضفي على تلك الأفتنة بعض الملامح الشيطانية التي لا يوجد لها مثيل في الحياة الواقعية سواء في الثقافة التي أنتجت هذه الأفتنة أو الثقافات الأخرى المجاورة (صفحة ١٢) . ويعترف ليغى ستروس بأنه سيكون من الصعب تفسير ذلك إذا نحن قنعنا بالنظريات السوسولوجية والأنثروبولوجية التقليدية وأن الوسيلة الوحيدة « لفهم » هذه الأفتنة هي تطبيق المنهج البنائي الذي سبق له أن استعان به في دراسة الأساطير وبعض المظاهر الثقافية الأخرى مثل « الطوطمية » في كتابه عن « التفكير الوحشي » أو التفكير الفج Heil Pensée Sauvage ، وكذلك في المجلدات الأربعة التي توفى كتابه الضخم (أسطوريات) . وهذا معناه أن ليغى ستروس كان يرى أنه لن يتيسر تفسير هذه الأفتنة من حيث هي توفى نسقا جازيا أو فرعيا من أنساق الثقافة ، إذا نحن أخذناها في ذاتها واعتبرناها كأشياء مستقلة ومنفصلة عن بقية الثقافة التي تنتمي إليها ، وأن خير وسيلة لدراستها وفهمها هي النظر إليها من الناحية الدلالية أو السيميائية Sémantique . ففي هذه الحالة سوف تكتسب الأفتنة معنى عن طريق النظر إليها ضمن مجموعة من التغيرات أو التحويلات التي تتخذها الأفتنة بشكل عام في الثقافات

المختلفة المجاورة . فالقناع هو شيء مفعم بالاغراء والأغواء بالنسبة للعالم البنائي ^٨ على مايقول جون ستاروك (٨) على اعتبار أنه (يصنع) على شكل الوجه الأدمي دون أن يتطابق تماما مع ذلك الوجه . فالوجه الأدمي ليس (مصنوعا) وإنما هو مخلوق ومطبووع وبالتالي فإنه غامض ويصعب فهم أسرار . وعلى الرغم من كل مايقال عن إمكان (قراءة) وجوه الناس فهذا غير صحيح على الإطلاق وذلك بعكس الحال بالنسبة للقناع الذي هو وجه بشري (مصنوع) والذي يمكن (قراءته) لأنه حصيلة ونتاج عملية (صنع) تحكمها قواعد وضوابط وعادات اجتماعية وتقاليده ، وهو بذلك يحمل معانٍ محددة ومرسومة من قبل . ووظيفة منهج التحليل البنائي أو البنائية Structuralisme هي الكشف عن تحديد هذه المعاني عن طريق مقارنة الأقنعة بعضها ببعض ، وذلك على اعتبار أن المعاني ليست أمورا فطرية أو كائنية أو أصلية . وعلى ذلك فلكي يفهم لبني ستروس معنى الأقنعة من طراز السويوي التي توجد عند قبائل الساليش مثلا فإنه يقابلها ويعارضها بالأقنعة الأخرى التي تقبل قيام مثل هذا التقابل أو التعارض والتي توجد عند جيران الساليش . وهو في ذلك ينظر إلى كل نموذج من نماذج الأقنعة كما لو كان (كلمة) في لغة واحدة بحيث يمكن تحديد قيمة هذه الكلمة عن طريق مقارنتها بالكلمات الأخرى البديلة التي يمكن أن تحمل عملها أو تأخذ مكانها . وهكذا يكف لبني ستروس على تبين وتوضيح معنى ملامح القناع واحدا بعد الآخر وربطها بالممارسات الاجتماعية والمعتقدات الأسطورية الشائعة عند هذه القبائل للكشف عن المنطق الذي يخفى وراء صنع القناع واستخدامه .

وليست هذه العملية بالبساطة التي قد تبدو عليها هنا . فليس من السهل تتبع كل مظاهر الحياة المتعلقة بالاعتقادات وتصورات الناس عن الكون ومكان الإنسان فيه وعلاقاته بالكائنات الأخرى . وهذا هو ما يفعله البنائيون في دراساتهم لمثل هذا الموضوع ، وهو ما يحاول لبني ستروس أن يفعله في « طريق الأقنعة » حين ينظر إلى تلك الأنواع أو النماذج الثلاثة باعتبارها أنساقا جزئية على ما ذكرنا .

وقد كانت وسيلة لبني ستروس في تحليل هذه « الأنساق » الثلاثة من الأقنعة هي تطبيق منهج التقابل الثنائي opposition binaire بنفس الطريقة التي قابل بها بين الأساطير في كتاب « أسطوريات » أو بين صنع الطبيعة ولوحات جوزيف فزنيه . . وقد ذهب في ذلك إلى حد اعتبار أي عنصر من العناصر الداخلة في تكوينها وتشكيلها هو تحويل وتعديل لعناصر موجودة في أنساق الأقنعة الأخرى في ثقافة الهنود الحمر .

فالنموذج قائم وسائد ولكنه يتخذ أشكالا وألوانا مختلفة ؛ فاللون الأسود في قناع السويوي مثلا يقابله اللون الأبيض في قناع ، وجعوظ العينين يقابله وجود فجوات غائرة مكان العينين ، وتدلّ اللسان يقابله الفم المضموم أو المزموم وهكذا (انظر للوحات الملونة المرفقة) .

ويتابع لبني ستروس مقارنته ليس فقط بين الملامح والصفات المادية لهذه الأقنعة ، ولكنه يتعدى ذلك إلى الأساطير والشعائر المتعلقة بها كي نستطيع فهم هذه الأقنعة داخل الثقافة العامة الكلية التي تنتمي إليها . فليس ثمة تطور - بالمعنى الدقيق للكلمة - أو إبداع يأتي من لا شيء ، وإنما هناك فقط التعديل والتحويل لخصائص ومقومات دائمة وثابتة موجودة

في نفس الثقافة ، أو في بعض الثقافات الأخرى المجاورة . وفي كل الأحوال فإن هذه الخصائص الثابتة تحمل نفس الرسائل وتقوم بتوصيلها وإن اختلفت الوسائل في ذلك ، وربما كان الدرس الذي يمكن الخروج به من هذا كله هو ما ينقسم به ليفي ستروس كتابه « طريق الأقنعة »^(٩) من أنه مهما يكن من الدعاوى التي قد يزعمها الفنان المبدع حول تفرد في الخلق والإبداع واستقلاله في النظرة والفكر فإن هذه الدعاوى لا تقوم في الأغلب على أساس لأن اسهام الفنان لا بد أن يجد له مكانا بالضرورة داخل (نسق منظم) ومتكامل ، وأنه في الوقت الذي يعتقد فيه هذا الفنان أنه يعبر عن نفسه بطريقة تلقائية وأنه يبدع إبداعا أصيلا تماما فإن إنتاجه هو في حقيقة الأمر نوع من الاستجابة لكل مقدمه غيره من الفنانين المبدعين الذين عاشوا في الماضي . وسواء أكان الفنان يدرك ذلك أم لا يدرك فالمهم في نظر ليفي ستروس أن المرء لا يسير وحده أبدا على درب الخلق والإبداع .



وربما كان من أهم مانجم عن استخدام ليفي ستروس لمبدأ التقابل الثنائي هو التمييز بين نوعي الفن الأساسيين وهما : الفن (البدائي) وما يسميه بالفن (المتحضر) : لأنه بهذا التمييز إنما يقابل في الحقيقة كل الفن الغربي في فترة ما بعد عصر النهضة ، وبقيّة أشكال وصور الفن غير الغربي . وقد تعرض بالتفصيل هذه التفرقة في حوار مع جورج شاربونيه وأورد لذلك ثلاثة اختلافات أساسية بين الفن البدائي والفن المتحضر أو الفن (الحضري) الذي يرتبط بحضارة المدن في أوروبا .

ويتمثل الاختلاف الأول في أن الحضارات (الحضرية) التي ترتبط بالمدن والتي تعتبر الحضارة الأوربية خير مثال لها - تميز تميزا قاطعا بين الفنان المبدع المتخصص وغيره من أعضاء المجتمع ، وهو تمييز لا تعرفه المجتمعات البدائية . ويرجع ذلك التمييز في المحل الأول إلى أن فئة قليلة فقط من أعضاء المجتمعات المتقدمة هي التي تستطيع أن تفهم لغة الفن وأن تذوق الأعمال الفنية وتدرك معنى التمثيلات والتصورات الرمزية التي تتضمنها تلك الأعمال . وهذا وضع يختلف كل الاختلاف عما نجده في المجتمعات البدائية حيث يكون الفنان مجرد فرد عادي كغيره من أفراد الجماعة وحيث يمارس حياته مثلهم ويشاركهم في مختلف أنواع النشاط دون أن ينقطع للإبداع الفني ، وبالمقابل فإن بقية أفراد الجماعة البدائية تشارك في لغة الفن وتفهم طبيعة الإبداع الفني . فالحاجز القائم بين الفنان وغيره من أفراد المجتمع ليس له وجود في الجماعات البدائية كما أن لغة الفن والإبداع الفني مسألة مشتركة بين الجميع إلى حد كبير .

ويتصل بهذا التمييز بين نوعي المجتمع وما يترتب عليه من اختلاف بين نوعي الإبداع الفني أن الحضارات (الحضرية) أو حضارات المدن المتقدمة - تجل في العادة إلى خلق فنون أكثر تعقيدا - حسب الاصطلاح الذي يستخدمه ليفي ستروس - مما نجده في المجتمعات البدائية ، بمعنى أن الفن في المجتمعات الحضرية المتقدمة يرتبط ارتباطا قويا وواضحا ومباشرا بالموضوع الذي يعبر عنه الفنان في عمله الفني . فالذي يميز الإبداع الفني في المجتمع البدائي في هذا الصدد هو أن الأشياء التي يراد تمثيلها في شكل أعمال فنية يكون لها في العادة معاني تتجاوز وتعدى مجرد وجودها

(٩) نهاية القسم الأول من الترجمة الانجليزية

الفيزيقي أو المادي ، بمعنى أنها كثيرا ما تكون موضع التقاء للقوى الدينية والسحرية والاجتماعية بحيث ترتبط كل هذه القوى معا في تلك الأشياء ، ويجادل الفنان عن طريق رموزه أن يعبر من خلال إنتاجه الفني عن تلك القوى الفعالة ، وهذا أيضا وضع يختلف اختلافا تاما عنه في المجتمعات الحضارية المتقدمة حيث يحرص الفنان في كثير من الأحوال على تخليص إبداعه الفني من الأسرار والغيبات التي يزرعها الفن البدائي . وكثيرا ما يصل الأمر بالفن المتحضر الحديث في هذا المجال إلى أن تصبح الأعمال الفنية مجرد (أشياء) خليقة بأن تمتلك وتقتنى وحسب .

وأما الفترقة الثالثة التي يقيمها ليفي ستروس بين الفن البدائي والفن المتحضر أو (الحضري) فتقوم على أساس الميل السائد في الحضارات المتقدمة إلى صبغ الفن بصبغة أكاديمية تقوم على أساس توفر النظرة الداعية المدركة إلى الفن ، وذلك بعكس الحال في المجتمعات البدائية حيث يعتبر الفن نشاطا جماعيا يتم بطريقة لاشعورية إلى حد كبير . و يترتب على ذلك أن الفنان في تلك المجتمعات البدائية لن يجد ما يدفعه أو ما يضطره إلى أن يتخذ موقفا محمدا من الإبداع الفني أو أن يعمل على توطيد مكانته داخل تقليد معين بالذات على ما يحدث في المجتمعات الأكثر تقدما ، حيث يتعين على الفنان أن تكون له في معظم الأحوال صلات وثيقة وعلاقات وطيدة بمن يسميهم ليفي ستروس (الأساتذة الكبار)^(١٠) . فالفن البدائي ظاهرة جمالية جماعية ، ولذا فإنه يتناول المعاني الجماعية التي تؤمن بها الجماعات التي ينتج فيها هذا الفن ، بينما هو في المجتمع المتحضر المتقدم عمل أكثر فردية وارتباطا بالفنان المبدع الفرد ، ولذا توقف الفن في هذه المجتمعات المتحضرة - حسب رأيه - عن أن يكون لغة اجتماعية تخاطب المجتمع كله ، وأصبح مجرد موضوع للاقتناء الفردي على ما ذكرنا . والبناء الاجتماعي ذاته في المجتمعات البدائية يقف ضد قيام تلك النزعات والميول الفردية والأكاديمية ، خاصة وأن الأوضاع العامة السائدة في هذه المجتمعات البدائية لا تسمح أبدا ، بل ولا تتيح الفرصة إطلاقا لقيام مثل هذا التمييز القاطع بين الفنان وبقية أفراد المجتمع على ما يحدث في المجتمع المتقدم . فالمتحضر البدائي صغیر الحجم لا يكاد يعترف بالتفاضل أو التباين الاجتماعي ، ولا يكاد يعرف التفاوت الاقتصادي أو تنوع أساليب الحياة ، وإنما يمارس معظم - إن لم يكن كل - أفرادها نفس الأنشطة الاجتماعية والاقتصادية ، ولذا يصعب عليه أن يقيم فواصل حاسمة بين الفنان و (الجمهور) الذي يفهم الفن ويتذوقه وبقية أعضاء الجماعة . فحياة الناس في المجتمعات البدائية تتشابه وتتداخل ، ولذا فهم يشاركون جميعا في نفس الرموز الفنية مثلما يشاركون في غيرها من الرموز الدينية والسحرية والشعائرية بل وفي كل أوجه النشاط الاجتماعي . وهذه أمور لا نجد لها في المجتمعات المتقدمة الحديثة التي تعرف التخصص حيث تعتبر ممارسة الفن تخصصا وحيث - حسب ما يقول ليفي ستروس - لا يشتغل العامل في مصانع رينو للسيارات أبدا بالفنانين ومؤلفي الموسيقى^(١١).



وربما لا تكون آراء ليفي ستروس عن الفن (البدائي) والفوارق بينه وبين الفن (المتحضر) جديدة تماما . فقد تعرض لها بعض علماء الأنثروبولوجيا وإن كانت معظم كتاباتهم حول الموضوع عامة وينقصها الإحاطة والنظرة الشاملة .

ومع ذلك فآراء ليفي ستروس لا تخلو من الطرافة كما أنها تلقي كثيرا من الأضواء على العلاقة بين الفن وبناء المجتمع وتعطينا فكرة طيبة عن منهجه البنائي وعن مبدأ النماذج البنائية الثابتة التي نجد لها تعبيرات وتجويزات مختلفة في الأعمال الفنية وغيرها من أنساق الثقافة . ولقد سبق أن ذكرنا كيف أن التقابل الذي يقيمه بين نوعي الفن هو امتداد للتقابل الثنائي الذي يتبعه في كل دراساته والذي يعتمد عليه في إقامة تلك النماذج الاجتماعية والثقافية . فهو يقابل الفن من حيث هو تعبير جماعي بالأعمال الفنية التي تصلح لأن تكون موضوعا للملك والاختصاص الفردي ، ويقابل الوجود الاجتماعي العام الشامل الذي لا يعرف التفاوت أو التباين بالوجود الاجتماعي القائم على التقسيم الطبقي وعلى التفاضل الاجتماعي والاقتصادي وعلى التخصص ، وهو يقابل الإبداع الثقافي التقليدي للاضطروري بالنزعة (الأكاديمية) الواحية المدركة وهكذا . بل إن هذا التقابل الثنائي هو الذي وصل به إلى تصنيف المجتمعات الإنسانية إلى فئتين رئيسيتين يسميهما « المجتمعات الساخنة » و « المجتمعات الباردة » . ويقصد ليفي ستروس بالمجتمعات الساخنة في المحل الأول المجتمع الأوربي الذي يعيش في حالة تغير دائم وسريع ومتلاحق والذي يعطي أهمية كبرى للتجديد والابتكار والاختراع ، بعكس المجتمعات الباردة التي تحيا حياة رتيبة وتسير على ذئيرة واحدة ولا تكاد تتغير إلا ببطء شديد ، أي أنها أقرب إلى الاستقرار والركود والثبات . . المجتمعات الساخنة هي أشبه شيء بكونها وآدائها بالحرك أو أي آلة أخرى من الآلات الديناميكية الحرارية ذات الكفاءة العالية والتي لا تلبث أن تستنفد طاقتها عما يستدعي ضرورة إعادة تزويدها بطاقة جديدة باستمرار ، بينما تشبه المجتمعات الباردة الآلات الميكانيكية التي تعتبر الساعات خير وأفضل مثال لها ، فهي تبدأ بقدر محدود ومعلوم من الطاقة وتستمر في العمل والأداء بطريقة رتيبة وعلى نفس المستوى من الأداء إلى أن تبلى من طول الاحتكاك . . المجتمعات الساخنة تتغير باستمرار ولذا يكون لها تاريخ ملموس ومعروف وواضح ومحدد بعكس المجتمعات الباردة التي تقاوم التغير وتحصر على أن تستمر حياتها على نفس النمط كما يعمل من الصعب تحديد معالم تاريخية واضحة لها وهكذا^(١٢) .

وهذا كله يذكرنا بمحاولات كثيرة سابقة قام بها عدد من كبار علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا لتصنيف المجتمعات الإنسانية في فئتين كبيرتين متقابلتين ، ولعل أشهر وأهم هذه المحاولات هي نظرية فرديناند توينس عن الجماعة المحلية والمجتمع *Gemeinschaft und Gesellschaft* ونظرية اميل دوركايم عن التماسك الاجتماعي *Solidarite* وميخانيكية التماسك العضوي *Solidarité Organique* ونظرية سير هنري مين *Maine* عن المرتبة الاجتماعية *Status* والعقد *Contract* . ولكن من الانصاف أن نقول إن ليفي ستروس حمل الفكرة إلى آفاق أبعد وأرجح مما فعل سابقوه^(١٣) . والذي يميّز هنا على أي حال هو أن ليفي ستروس لم يكن يقنع باستخدام التقابل الثنائي في مجال واحد فقط من مجالات النشاط الاجتماعي والثقافي مثل مقابلة لوحات جيزوف قرنيه بالشواطيء البهرية في الوقت الحالي ، وإنما كان ينتقل به من مجال لآخر في خطوات ومراحل متتالية ومرسومة بكل دقة وحسب منطق دقيق

Claude Lévi — Straus, La Pensée Sauvage, Librairie Plon Paris 19,2, pp. 308 — 311.

(١٢)

David Pace, op. cit, p.53

وانظر أيضا

(١٣) انظر مثلا من : فرديناند توينس ، الجماعة المحلية والمجتمع ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني عشر العدد (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨١) صفحات ٢٢٩ - ٢٤٦ .

(٨٧٤ - ٨٨٧)

بحيث يربط في آخر الأمر بين كل النظم الاجتماعية والثقافية السائدة في المجتمع . وشأن لبني سترويس في ذلك - حسب ما يقول ديفيد بيس - هو شأن المؤلف الموسيقي الذي يعتمد الى تكرار نفس اللحن باستخدام كل المقامات الموسيقية مع ادخال تغييرات طفيفة على ذلك اللحن الاساسي . فهو إذن يقدم لنا نفس الأنماط العامة المجردة مرة تلو الأخرى ولكنه في كل مرة كان يدخلها في منظومة مختلفة من الحدود المحسوسة الملموسة . وهكذا ربط « عالم ثريه » كما يتمثل في لوحاته - بالماضي والتناغم والانساق بين الانسان والطبيعة وبيطه التغير والتنظيم الجماعي وبانعدام التفاوت الطبيعي بينها ربط الشواطيء البحرية في عالمنا الحديث بالحضارة الغربية التي تفتقر الى ذلك التناغم والتوازن بين الانسان والطبيعة وبالتغيرات السريعة المتلاحقة التي قضت على كل إحساس بالتناسب والتجانس بين الأشياء^(١٤) .

والطريف هنا هو أن فكرة « الفن البدائي » هي الى حد ما من عمل أو خلق المخيلة الرومانتيكية السائدة في أوساط الفن الغربي على ما يقول فيليب لويس^(١٥) . وتدين الفكرة بظهورها إلى حد كبير إلى الدراسات الانثروبولوجية التي حلت الانثروبولوجيين الى عدد من الشعوب والقبائل النائية في أفريقيا وأستراليا وكذلك الى قبائل الهنود الحمر في الأمريكتين ، وهي الجماعات والشعوب التي اصطلح علماء القرن التاسع عشر على تسميتها بالشعوب « البدائية » نظرا لعدم وجود اسم يلائم الحالة المتخلفة التي كانوا يعيشون فيها بالمقارنة بالمجتمع الغربي الصناعي ، وكذلك نظرا لغربة كثير من النظم الاجتماعية والأنماط الثقافية السائدة في تلك المجتمعات ومنها الفنون التي تبعد عنها تلك الشعوب والأساليب التي كانت تتبعها في ذلك الابداع والأفكار والتصورات التي كانت تعبر عنها من خلال هذه الاعمال الفنية . وعلى الرغم من أن مصطلح « البدائي » كثيرا ما يستخدم للإشارة الى الفن « المبكر » ، فالأغلب هو استخدام المصطلح للإشارة الى فن تلك الشعوب المتخلفة ثقافيا واجتماعيا - بالمعايير الغربية - والتي لا تزال قائمة حتى الآن والتي يخضعها الانثروبولوجيون والانثروجرافيون لدراساتهم وبحوثهم ، أي أن الكلمة لا تشير إلى المضمون التاريخي أو الزمني بقدر ما تشير الى المضمون النوعي الذي يعني طبيعة الحياة في تلك المجتمعات .

وعلى الرغم من كل ما يقال عن انعدام التفاضل والتفاوت الاجتماعي والاقتصادي في المجتمعات البدائية وأن مصطلح « البدائية » ذاته قد يوحي بأن تلك الشعوب والمجتمعات تؤلف نموذجاً اجتماعياً وثقافياً واحداً محدد للعالم ، فالواقع أن الفن البدائي يكشف عن درجة عالية من التنوع سواء في اختلاف المادة المستخدمة في التعبير أو في أسلوب التعبير أو الموضوعات التي يعبر عنها بل وأيضاً في الهدف الذي ترمي اليه تلك الأعمال الفنية ، ولأن التمييز بين هذه الأساليب والأطرزة هو أيضاً من صيغ العقل الغربي الذي يحاول أن يفهم هذا الفن البدائي ويصف الأعمال الفنية البدائية . وليس ثمة ما يشير الى أن المجتمع البدائي نفسه قد وصل الى درجة من القدرة على التمييز بين مختلف الأساليب وتصنيفها وتصنيفاً واضحاً وقاطعاً وإطلاقاً أسماء وأوصاف عليها . على أي حال فإنه على الرغم مما بذله الانثروبولوجيون لدراسة الفن البدائي فإن جهودهم في هذا الميدان لا يمكن أن تقارن بالدراسات الكثيرة المتنوعة العميقة

David pace, op. cit, p.54

(١٤)

Phillip H. Lewis, Primitive Art, in International

(١٥)

Encyclopaedia of the Social Sciences

التي قاعوا بها في مجالات الحياة الأخرى في تلك المجتمعات ، وإذا كان علماء القرن التاسع عشر وأوائل هذا القرن أعطوا قدرا لا بأس به من العناية والاهتمام لهذا الفن وذلك في مجال دراستهم للثقافة المادية في المجتمعات البدائية فإن هذا الاهتمام لم يلبث أن تراجع وتوارى أمام ازدياد الاقبال على دراسة أنساق البناء الاجتماعي الأخرى مثل النسق الأيكولوجي والاقتصادي والقرابي والسياسي وأنساق الضبط الاجتماعي وما إلى ذلك . وإذا كان الانثروبولوجيون المعاصرون يعرضون للفن في بحوثهم ودراساتهم الميدانية فإنهم يقصرون اهتمامهم في الأغلب على تلك الجوانب من الفن التي تتصل اتصالا مباشرا بتلك الأنساق وبخاصة النسق الديني والشعائري . والواضح على أي حال هو أن تقدير الغرب للخصائص الجمالية للأعمال الفنية البدائية كان ضئيلا وبطيئا ويمكن أن نرد ذلك إلى ثلاثة أسباب رئيسية هي :-

أولا - عدم الألفة بمضمون كثير من أعمال الفن البدائي وعدم وجود نظرية جمالية تحليلية يمكن في ضوءها معرفة وفهم المبادئ التي يقوم عليها ذلك الفن ، وربما كان هذا أكثر وضوحا في حالة الموسيقى على ما يقول الأستاذ ريموند فيرث^(١٦) . وصحيح أن بعض الأيقاعات والأنغام من الموسيقى الزنيجية وجدت طريقها إلى موسيقا الجاز في الغرب ، ولكن هذه حدث ببطء شديد كما أن معظم موسيقا الشعوب البدائية - مثل موسيقا كثير من القبائل الأفريقية - لا تزال مجهولة من الغرب أو على الأقل لا تجد لديهم قبولا ، وذلك باستثناء عدد قليل من الذين عاشوا في تلك المناطق فترات طويلة وباستثناء عدد قليل أيضا من العلماء . بل إن هذا نفسه يصدق على كثير من الموسيقا الشرقية التي أبدعتها شعوب ذات حضارات عريقة وهم تاريخ طويل في فن الابداع الموسيقي .

ثانيا - نظرة الاستعلاء التي تنظر بها الشعوب الغربية إلى الشعوب البدائية وبخاصة في القرن التاسع عشر واعتبارهم أقل في المستوى منهم وبالتالي أقل قدرة على الخلق والابداع الفني ، وأن الأعمال الفنية التي تنتجها هذه الشعوب لا يمكن أن تسهم إسهاما فعالا في الثروة الفنية في الغرب . ولعل أفضل ما يدل على هذه النظرة هو الدراسات الكثيرة التي تحاول أن تقارن الفن البدائي بفنون الأطفال من ناحية والنشك في قدرة الشعوب البدائية أو بعضها على الأقل في إدراك ألوان معينة بالذات كما هو الحال بالنسبة للاعتقاد في عجز قبائل الماو وري في نيوزيلندة عن معرفة وإدراك وتصور اللون الأزرق وذلك نظرا لعدم وجود هذا اللون في الأعمال الفنية عند هذه القبائل . ولم ينتبه أصحاب هذا الرأي إلى ندرة الأصباغ والمواد الأخرى الطبيعية الملونة باللون الأزرق إذا قورنت بوفرة الأصباغ والمواد الأخرى ذات اللون الأبيض والأسود والأحمر والأصفر والبني .

أما السبب الثالث في عدم تقدير المجتمعات المتقدمة للقدرات الفنية لهذه الشعوب البدائية وتشككهم في قيمة الخصائص الجمالية لأعمالهم الفنية فيرجع إلى الخلط في « معايير الحكم » على ما يقول ريموند فيرث ، وذلك على اعتبار أن المعايير والمعايير الأخلاقية والدينية كثيرا ما تعتبر هي المحك في تقدير الفن وتقويمه ، ومن هنا فإن كثيرا من الأعمال الفنية التشكيلية مثل أعمال الحفر على الخشب أو حتى النحت كانت تعتبر في نظر رجال الدين والمبشرين على أنها تماثيل

للعادة دون أن يدركوا القيم الجمالية والفنية التي تكمن وراء هذه التماثيل أو الأشكال والتي كانت هي الدافع الحقيقي لتشكيلها . ويقول فيرث في كثير من السخرية إننا لو كنا ندين هؤلاء المبدعين ببعض الأعمال الهامة من فن البدائيين التي أحضروها من بولينيزيا وغيرها من المناطق ، فإن ذلك لم يكن راجعا إلى أية أسباب جمالية أو إلى رغبتهم في حفظ هذه الأعمال الفنية الرائعة بقدر ما يرجع إلى رغبتهم في أن يعملوا معهم بعض الأدلة على مدى انتصارهم في « معركة الامتحان »^(١٧) . ولكن المشكلة ليست في أن المبدعين كانوا يخلطون بين القيم الأخلاقية والقيم الجمالية والفنية وإنما المشكلة هي في أن هذا الخلط انتقل إلى بعض نقاد الفن الذين كانوا يقفون موقف العداء من الفن البدائي لأنه يعبر عن قيم أخلاقية ودينية لا تتفق مع القيم السائدة في المجتمع الغربي على الرغم من أنهم كانوا في الوقت ذاته يبدون الكثير من الإعجاب بقدرات « البدائيين » على التعبير سواء في الرسم أو النحت أو في الفولكلور والقصص الشعبي .

يبد أن هذا لا يمنع طبيعية الحال من أن الكثيرين سواء من علماء الأنثروبولوجيا أو من نقاد الفن كانوا دائما يعطون الفن البدائي ما يستحقه من عناية واهتمام وقد جذبت بعض الفنون بالذات وبخاصة الأقنعة انتباه عدد من الأنثروبولوجيين كما هو الشأن بالنسبة لليفي ستروس ومن قبله مارسيل جريول Marcel Griaule ، وكان معظم هؤلاء العلماء يحاولون ربط التعبير الفني الذي تكشف عنه هذه الأعمال الفنية ببعض الأنواع الاجتماعية الأخرى ، أي أن البحث عن « وظيفة » الفن والدور الذي يلعبه في التماسك الاجتماعي كان هو شغلهم الشاغل ، ولذا فكثيرا ما كانوا يجمعون الفن البدائي معاني لم تحظر في الأغلب على بال الفنان المبدع نفسه ولا على بال أفراد المجتمع الذين يستخدمون هذه الفنون في مختلف المناسبات . وإن كان من الانصاف مع ذلك أن نتعرف أن بعض الفنون البدائية كان مصدر الهام الحقيقي لعدد من الفنانين الكبار منذ مطلع هذا القرن من أمثال بيكاسو وماتيس Matisse وجوجان Gauguin والتعبيريين الألمان الذين أعجبوا بخصائص الفن البدائي ويوجه خاص النحت الإفريقي فقد ساعدهم ذلك على حل كثير من المشكلات التي كانت تقابلهم حول مسألة الخروج على الأنماط الطبيعية المألوفة والمقبولة ، كما أن السيرياليين والمدارس والاتجاهات الأخرى المتصلة بها يبدون الكثير من الاهتمام بالرمزية في الفن البدائي .^(١٨)

وعلى الرغم من كل ما يقال من أن الفن هو أحد أرقى وأسمى أساليب التعبير الفردي عن العواطف والانفعالات والمشاعر فإن الفن يظهر دائما في وسط اجتماعي وثقافي معين كما أن له دائما أيضا مضمونه الاجتماعي والثقافي . ولكي نفهم هذا المضمون فإنه يتعين علينا - حسب ما يقول ريموند فيرث - ألا نقتنع بدراسة القيم والمشاعر والوجدانات العامة وحسب وإنما ندرس إلى جانب ذلك الأوضاع الاجتماعية والثقافية الخاصة التي لا يست ابداع ذلك النوع المعين من الفن في ذلك المجتمع المعين وفي تلك الفترة المعينة بالذات . وهذا يصدق على الفن البدائي أيضا ، حيث يمكن بشيء من المتابعة والمتابعة أن نتعرف الاقليم أو حتى الجماعة القبلية التي أبدعته وإن كان يصعب في كثير من الأحيان تحديد الفترة الزمنية التي نرد إليها ذلك العمل الفني (صفحة ١٦٢) . وفي هذا بالذات يتركز دور علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية .

Ibid, p. 159

(١٧)

Robert Goldwater, Symbolism, Allen Lane, London 1979, pp. 17—26 and pp. 73—77, Firth, op. cit, p. 161.

(١٨)

فمنها يكن الموضوع الذي يتم به الباحث الانثروبولوجي فإنه أثناء إقامته في المجتمع (البدائي) الذي يدرسه يقوم بملاحظة وجمع كثير من « الأعمال الفنية » التي يصنعها أفراد ذلك المجتمع باعتبارها نماذج من الثقافة المادية التي يمكن أن تخضع فيها بعد للتحليل الجمالي الى جانب تفسير معناها الاجتماعي والثقافي . وفي هذه الحالة يأخذ الباحث الانثروبولوجي في اعتباره طبيعة ونوع القيم التي تعبر عنها هذه الأعمال الفنية . . . والمشكلة التي تواجه الباحث الانثروبولوجي أثناء ذلك والتي يريد أن يحلها حلا هي : ما الدور الذي يقوم به الفن في الحياة الاجتماعية والثقافية وما وظيفته في البناء الاجتماعي في المجتمع البدائي ؟ والبحث عن حل لهذه المشكلة يفترض أن نفس عملية إبداع أو خلق الأعمال الفنية تؤثر في نسق العلاقات الاجتماعية ، كما أن نسق التصورات ويوجه خاص الرموز التي تعبر عنها هذه الأعمال الفنية ترتبط ارتباطا قويا بنسق العلاقات الاجتماعية السائدة في المجتمع . (نفس المرجع والصفحة) . والواقع أن معظم الدراسات التي قام بها علماء الانثروبولوجيا بالذات في مجال الفن البدائي تهتم إما بتبين مدى تأثير نسق العلاقات الاجتماعية في عملية الإبداع الفني وتوجيه الفنان في عمله ، أو الكشف عن الجوانب الرمزية في هذه الأعمال والعلاقات الاجتماعية التي ترمز إليها أو الاثنين معا على اعتبار أنها مظهران متكاملان لمشكلة واحدة .

وربما كان أفضل ما يدل على تأثير العلاقات والأوضاع الاجتماعية في عملية الخلق الفني هو ما يطرأ على هذه العملية من تغيرات حين تتغير الظروف والأوضاع في المجتمع ، وكذلك ظهور أساليب جديدة للتعبير في تلك المجتمعات البدائية بعد اتصالها بالحضارة الغربية سواء عن طريق الاستعمار أو التبشير أو انتشار التعليم (الحديث) . ولنضرب مثلا لذلك بالتغيرات التي طرأت على الآلات والأدوات التي كان يستخدمها كثير من القبائل البدائية في إنتاج أعمالهم الفنية ، فمعظم هذه الأدوات والآلات كانت تصنع في الأصل من بعض الأحجار الصلبة أو من الأصناف البحرية أو من قطع العظام كما هو الحال مثلا بالنسبة للأدوات المستخدمة في الحفر على الخشب . ولكن هذه الأدوات والآلات البدائية الفجة البسيطة كانت تقوم بغير شك بنفس الوظيفة التي تقوم بها الأدوات المماثلة المصنوعة من الصلب ، وذلك في حدود الامكانيات المتاحة بطبيعة الحال في المجتمعات البدائية وفي حدود الثقافة السائدة هناك ، كما أن المبدأ الذي يحكم صنع هذه الأدوات واستخدامها واحد في الحالين . ولكن إدخال هذه الآلات الحديثة التي يستخدمها الفنانون في الغرب الى المجتمعات البدائية لم يكن مجرد تغيير بسيط في الوسائل التكنولوجية المستخدمة في صنع وإنتاج الأعمال الفنية وإنما أدى الى اختلاف أساليب التعبير وإلى تغير البواعث والدوافع التي توجه إنتاج تلك الأعمال وتحكم فيها ، إذ أن السرعة في الإنتاج التي تحققت بعد استخدام هذه الآلات أدى - وهذا ما قد يبدو غريبا - الى تدهور المستوى في كثير من الأحيان وإلى ازدياد الرغبة في الإنتاج لأسباب اقتصادية بقصد بيع تلك المنتجات في مقابل الثمن النقدي بينما كانت البواعث الأصلية بواعث اجتماعية بحثة للحصول على رضا الجماعة فضلا عن الانبعاث الشخصي . كذلك أدى الاتصال والتأثر بالحضارة الغربية الى اختفاء كثير من ملامح الفن البدائي وظهور ملامح أخرى جديدة لم يكن للأهالي بها عهد من قبل وإلى تغير كثير من النظم وأنماط السلوك والقيم القديمة . فبعد أن تحول معظم سكان بولينيزيا الى المسيحية نتيجة لأعمال التبشير خلال أكثر من مائة سنة اختفت تماثيل الآلهة القديمة التي كان الأهالي يتقربون إليها ولم تعد تؤلف جزءا من نشاطهم في مجال الإبداع الفني بعد أن كانت تحتل مكانة مرموقة في تراثهم الفني ، كما أن بعض الأعمال الفنية الرئيسية الأخرى تراجعت من حياتهم اليومية وفقدت معناها ووظائفها الشعائرية القديمة ولم

تعد تستخدم لإكسائل للزينة وحسب . وكان الطبيعي أن يعمل (الفنانون) كثيرا من الإجراءات والاحتياطات ذات الطابع الطقوسي والتي كانوا يراعونها أثناء قيامهم بإنتاج أعمالهم الفنية ذات الطابع الديني أو السحري . ويذكر لنا الأستاذ ريموند فيرت الذي يعتبر خبير من حرس قبائل الماوري أن (الفنان) الذي كان يتولى عملية الحفر في الخشب لم يكن يستخدم أدوات الحفر الا وسط كثير من الإجراءات والقيود الشعائرية . فلم يكن يسمح مثلا بوجود أي نوع من الأطعمة المطبوخة الى جواره أثناء قيامه بالعمل حتى لا يفسد الطعام عمله الفني . والظاهر أن بعض الماوري لا يزالون يراعون هذه القيود والتحريمات أو الثابو حتى الآن وإن كان الكثيرون قد أغفلوها (صفحة ١٦٥) . ولكن تأثير الحضارة الغربية لم يكن مقصورا على ذلك بل غفلا بعض جوانب الفن التقليدي أو الانصراف عن ذلك الفن ، وإنما يظهر هذا التأثير أيضا في ظهور أنواع أخرى جديدة من الابداع الفني تتلاءم مع الظروف والأوضاع المستجدة . فبعض قبائل الايبو Ibo الذين يعيشون في الجنوب الشرقي من نيجيريا بدأوا بعد اتصالهم بالأوروبيين وانتشار أنواع جديدة من الامراض التي لم تكن معروفة هناك من قبل بدأوا يهتمون بتشكيل تماثيل بشرية من الصلصال بالحجم الطبيعي تقريبا كجزء من الاجراءات الطقوسية التي يمارسونها لابعاد الشرور والأذى والأوبئة عن المجتمع ، ويعكف على صنع هذه التماثيل مجموعات من الشبان تحت إشراف رجال الدين وكثيرا ما يمضون في ذلك العمل فترات طويلة من الزمن (الصفحة نفسها) .

وهذا المثال الأخير يشير في الحقيقة إلى ظهور تقليد جديد في تلك المجتمعات وهو الانتاج الفني الجماعي حيث يشترك عدد من الأشخاص في إنتاج بعض الأعمال التي لها في الأغلب وظيفة دينية أو شعائرية وبالتالي تهم المجتمع القبلي كله وذلك على عكس التقليد الذي كان متبعاً من قبل حيث كان العمل الفني الواحد يقوم به في العادة شخص واحد حتى اذا لم يكن ذلك الشخص (متخصصا) ومنقطعاً طوال الوقت للابداع الفني . ومن ناحية أخرى فان الاتصال بالحضارة الغربية وما ارتبط به من محاولات لتحديث أساليب التعليم وتشجيع التدريب المهني أدت كلها الى ظهور عدد من (الورش) ومدارس التدريب على الأعمال والحرف اليدوية التي تتولى إعداد كثير من الشبان على هذه الصناعات ، وبذلك فقد « الفن » القبلي التقليدي معناه ووظيفته القديمة وأصبح مجرد سلعة يتم إنتاجها لاشباع احتياجات السوق . ويظهر هذا بشكل واضح في كثير من القبائل الافريقية بوجه خاص حيث تمتلئ أسواق المدن في الوقت الحاضر بهذا الانتاج الذي لا يخلو من الدقة والجودة والاتقان ولكنه يفتقر الى أصالة الفنان (البدائي) الذي كان ينتج أعماله استجابة للمطالب والمشاعر الاجتماعية والشعائرية وحسب . وهذا لا يعني إطلاقاً أن (الفنان) البدائي لم يكن ينتج لاشباع الحاسة الجمالية عنده هو نفسه وحسب وأنه كان ينتج فقط أشياء معينة للاستخدام الاجتماعي الى جانب كونها تثير البهجة ، وأنه حتى الاغاني ذاتها - كما يزعم البعض - لم تكن تؤلف لمجرد المتعة وإنما كان لها وظيفة أو حتى مهمة لا بد لها من تأديتها ، ولذا كانت هناك الاغاني التي تردد أثناء العمل أو التي تصاحب الرقص أو الترانيم التي هي عبارة عن مرات تصاحب الجنازات وهكذا . فمثل هذه النظرة تجعل الفنان البدائي مجرد (حرفي) أو صانع ماهر ، وأن الفن الذي يبده ليس الا امتداداً لنشاطه الحرفي . وقد يكون في هذه النظرة شيء من المبالغة المتأثرة بموقف علماء الغرب الذي لا يخلو من الاستعلاء إزاء كل ما يصدر عن الثقافات الأخرى المغايرة . والغريب في الأمر أن الذين يعتنقون هذه النظرة لا يجدون غضاضة أن يعترفوا في الوقت ذاته بأن كل ما يتوقعه الفنان البدائي أن يحصل عليه نظير ابداعه الفني هو الشهرة

وحسن السمة وأنه لا ينتظر أي مقابل مادي . ولكن هذا الوضع تغير تغيرا جذريا بغير شك بعد الاحتكاك بالغرب وتفكك التنظيم القبلي التقليدي وما ترتب عليه من فقدان الشعور لدى الأفراد بالانتماء للقبيلة ، حيث كان الفنان البدائي يشارك كل أفراد القبيلة في نفس أنماط القيم ، وذلك بعكس الحال في المجتمعات الغربية حيث يفصل الفنان عن المجتمع الى حد كبير . والظاهر على أية حال أن هذا الوضع بدأ يفرض نفسه أخيرا على المجتمعات القبلية التي كان يطلق عليها حتى عهد قريب اسم المجتمعات (٢٠) البدائية .

وتنعكس الخاصة الاجتماعية الأساسية المميزة للفن البدائي في نفس الصيغ والأشكال التي يتخذها هذا الفن . ولعل أول ما يلاحظ في هذا الصدد هو عدم اهتمام الفن البدائي برسم المناظر الطبيعية ، وإذا كانت هناك مناظر من هذا القبيل فإنما تظهر كجزء مكمل فقط للرسم الأساسي مثل قصص الحيوان وهو منظر يشغل جانبيا كبيرا مما يعرف باسم فن الكهوف (١٩) ، كما تحتل التماثيل البشرية المصنوعة من الخشب أو الصلصال أو غير ذلك من المواد مكانة هامة في التراث الفني البدائي ، ولكن من الصعب الحكم على ما إذا كانت تماثيل لأشخاص معينين بالذات أو ما إذا كانت تسجل ملاحظاتهم بدرجة كافية من الدقة والأمانة . ولكن إلى جانب هذه التماثيل البشرية توجد حصيلة وافرة من التماثيل والأشكال المجسمة للآلهة التي تعبدونها هذه القبائل البدائية أو التي تتحكم في بعض القوى الطبيعية والتي تسيطر على أقدار البشر - وتتميز هذه التماثيل والأشكال المجسمة بالمبالغة في إبراز بعض ملامحها أو أعضائها إشارة الى ما تتمتع به من قوة خاصة ترمز إليها تلك الملامح مثل المبالغة أحيانا في حجم الأعضاء التناسلية إشارة الى ما تتميز به هذه الآلهة أو الكائنات الأعجازية من قوى جنسية ترمز الى الدور الذي تقوم به في حياة الخصب في المجتمع . وعلى ذلك فإن مثل هذه المبالغت يجب ألا تؤخذ على أنها دليل على عدم إدراك الفنان البدائي لحقيقة الأبعاد والمقاييس أو التناسب الصحيح بين أجزاء الجسم . وعلى أي حال فإن الفن البدائي لا يتفرد بتلك الخاصية وإنما نجد لها مثيلا في فنون كثير من الحضارات العريقة القديمة كما أن عددا كبيرا من الفنانين المحدثين في الغرب يلجأون الى مثل هذه المبالغت في أعمالهم ، ونعني بذلك الفنانين الذين تأثروا الى حد كبير بالفن البدائي واستلهموه في أعمالهم ويعتبر بيكاسو خير مثال لهم (٢١) .

والرمزية خاصية أخرى من الخصائص المميزة للفن البدائي وإن كان من الخطأ الزعم بأن كل الفن البدائي فن رمزي ، إذ أن جانبيا كبيرا من ذلك الفن فن وصفي بحث وإن كان هذا لا يمنع على أية حال من أن نقول إن مجال الرمزية في الفن البدائي واسع ومتنوع ، وأن الارتباطات والتداعيات التي توحى بمعاني الرموز كثيرا ما تكون مبهمه . ويرى فيزيت (صفحة ١٧٧) أن الاحساس بالغموض الذي كثيرا ما يسيطر على الرجل الغربي حين ينظر الى الفن البدائي يرجع الى حد كبير الى جهل الغربيين بهذه الرمزية . وأيا ما تكون من غرابة هذه الرموز في الفن البدائي وتعقيدها

(١٩) راجع مقالنا «أصوات من الماضي» - مجلة عالم الفكر المجلد العاشر ، العدد الأول (أبريل - مايو - يونيو ١٩٧٩) - صفحات ١٧٥ - ١٨٨ .

(٢٠) انظر لي ذلك بشكل عام الفصل الأول بعنوان The New Barbarians في كتاب Norbert Lyton, The Story of Modern Art, Phaldon, Ox- ford 1980 — pp. 13 — 54.

وبخاصة اللوحات والرسومات التوضيحية الكثيرة المرافقة للنص . وراجع أيضا

Raymond Firth, op. cit, pp. 171 - 4, Phillip H. Lewis, "Primitive Art" op. cit.

وغموضها فلأنها نادرا ما تكون رموزا خاصة ، وإنما يشارك فيها كل أفراد الجماعة سواء أكانت هذه الجماعة هي العشيرة التي ينتمي إليها الفنان أم المجتمع القبلي ككل . ومن هذه الناحية يكون للرسمية وظيفة اجتماعية هامة إذ أنها تعتبر أداة التعبير عن القيم الأساسية التي لها مغزى ومعنى بالنسبة للعلاقات الإنسانية بين أفراد تلك الجماعة أو ذلك المجتمع . ويظهر هذا بوضوح في الدور الذي يقوم به ما يعرف عادة باسم الفن الطوطمي ، إذ كثيرا ما يرسم الطوطم أو يحفر على الأدوات التي يستخدمها أفراد العشيرة الطوطمية باعتبار أن الطوطم هو شعار تلك العشيرة الذي تعز به . والأغلب أن الفنان لا يرسم أو يحفر صورة الحيوان الطوطمي كله كوحدة متكاملة على أي أداة من تلك الأدوات وإنما يقوم بنحزيه وتقسيم جسم ذلك الحيوان الطوطمي الى أقسام عديدة صغيرة موزعة توزيعا يبدو أنه عشوائي على تلك الأداة بحيث تغطيها تماما أو تغطي جانبها كبيرا منها أو قد يكتفى برسم أو حفر جزء واحد من ذلك الحيوان بحيث يكون كافيا للرمز الى الحيوان الطوطمي كله ، وفي بعض الأحيان يرسم الحيوان الطوطمي بحيث يكون له وجه إنسان ، كما يفعل الهنود الحمر في كولومبيا البريطانية British Columbia ، وهنا نجد أن الرمزية تبلغ درجة عالية من التعقيد ، إذ أن الطوطم يعتبر رمزا للجماعة التي تتخذ طوطها ، وفي الوقت ذاته فإن تصويره وله وجه آدمي يرمز الى أنه يمثل جماعة معينة (العشيرة) من البشر فالحيوان الطوطمي إذن يرمز الى جماعة بشرية ، وهذه العلاقة ذاتها يرمز إليها بدورها عن طريق اضافة وجه آدمي للحيوان (صفحة ١٧٨) .



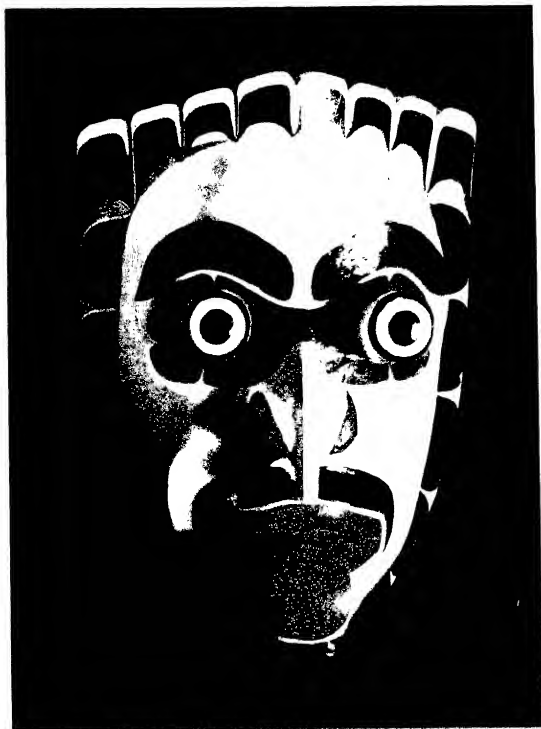
وأيا ما يكون الأمر فليس ثمة شك في أن الفن البدائي فقد كثيرا من أصالته ومن خصائصه التقليدية بعد اتصاله بالحضارة الغربية ووصل - في رأي الكثيرين - الى أدنى مراتب القدرة على الابداع نتيجة للتغيرات الجدرية التي طرأت على المقومات الاجتماعية والثقافية التي كان يستمد منها موضوعاته وبواعثه والتي كان يعبر عنها في الوقت ذاته . وربما كان أهم هذه المقومات التي كان لغاها أثر كبير في تحول الفن البدائي عن مساره الأصلي التقليدي هو النسق الشعائري الذي يتمثل في الدين بكل طقوسه وبكل ما يحيط به من قصص وأساطير واحتفالات ثم الممارسات السحرية بكل ما تحمله من معاني الغموض وما تتصل به من عوالم الأشباح والأرواح والأسرار . فتغير هذه المقومات واندثار بعضها واختفاؤه أو على الأقل تراجعهم وانكماشه لم يؤد فقط الى (تحديث) الفن البدائي أو (علمته) حسب التعبير الذي يستخدمه الكساندر آلاندي وإنما أدى الى تدميره والقضاء عليه تماما^(٢١) . ولكننا من الناحية الأخرى لا نستطيع أن ننكر أن الفن البدائي الأصلي وجد طريقة الى الثقافة الغربية سواء في شكل المجموعات الخاصة التي يمتلكها بعض الأفراد ، أو المكتبات والمعارضات في متاحف الأنثروبولوجيا والأنثروغرافيا بل وأيضا متاحف الفنون الجميلة . يضاف الى ذلك أن عددا من كبار الفنانين المحدثين والمعاصرين ، من رسامين ونحاتين كانوا قد بدأوا منذ بعض الوقت يعطون مزيدا من الاهتمام للأساليب والصيغ والاتجاهات الفنية الجديدة التي لا يخلو بعضها من الغرابة وكانوا يبررون ذلك بالعودة الى الفن البدائي مما ساعد غير شك على إعلاء شأن هذا الفن في الأوساط الفنية والثقافية الغربية . وقد أثرت بعض أشكال

(٢١) Alexander Alland Jr., The Artistic Animal, An Inquiry into the Biological Roots of Art, Doubleday, N.Y. 1977, p. 130.

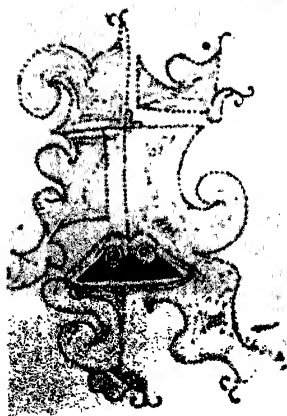
الفن البدائي ، وبالذات التحت الافريقي ، في أعمال فناني عظام من أمثال بيكاسو وبراك Braque ، ثم إن الأعمال الفنية البدائية تجد لها سوقا رائجة في الغرب في الأوساط التي تقدر الفن الأصيل وتتلوه . وإذا تغاضينا عن حركة (تصنيع) الفن البدائي - إن صح هذا التعبير - وانتاجه بشكل عمسوخ يخلو من العمق واللمسة الفنية الفردية لاغراق الأسواق التجارية كما هو الحال في بعض المدن الافريقية وبالذات في مطارات هذه المدن الرئيسية فإن انتقال تأثير الفن البدائي الى الغرب ومثل الفنانيين الغربيين له وإفرازهم لما تمثلوه في شكل ابداع فني جديد قد يختلف اختلافا كبيرا عن الفن البدائي الأصيل على الأقل فيما يحمله من معان جديدة مختلفة تماما عن المعاني والقيم التي كان يحملها الفن البدائي ، ولكن ذلك كله يؤدي في آخر الأمر إلى إثراء الحركة الفنية بوجه عام وإلى نقل الفن (البدائي) أو فكرته على الأقل إلى مجالات وآفاق أخرى أوسع . وهذا لا يمنع بطبيعة الحال من ضرورة العمل على انقاذ الفنان (البدائي) وأساليبه وتصوراته وأفكاره وقيمه الخاصة كجزء من الإبقاء على الثقافات القومية الأصيلة التي ترتبط بالمجتمعات القبلية التي لا تزال قائمة في كثير من أنحاء العالم .

دكتور أحمد أبو زيد



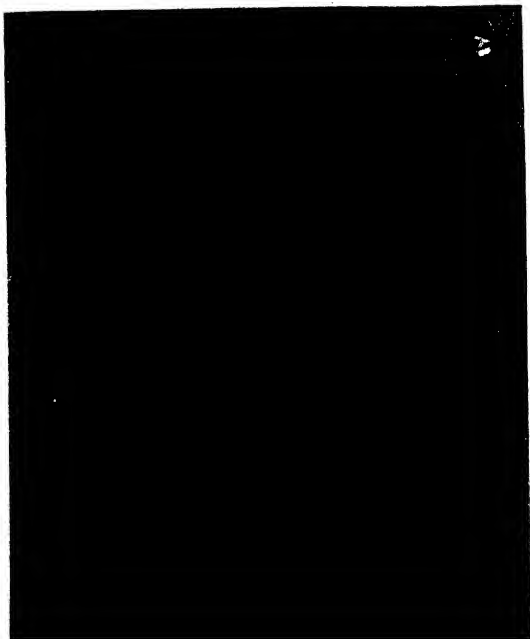












أولاً في الفلسفة

تخدم منذ عامين في فرنسا معركة فكرية حول ما يسمى « الفلسفة الجديدة » التي يعمل عل إيجادها والترويج لها والدفاع عنها تسعة من المفكرين الشباب - من رجال ونساء - تدور أعمارهم في الحلقة الرابعة من العمر ، ومن ورائهم حاميتهم ومرشدهم القلق المنفعل : موريس كلافل . ومن العسير أن نحدد صفاتها المشتركة الإيجابية ، لأن إنتاجها سلبيا أكثر منه إيجابيا ، ولأنها صدرت عن خيبة الأمل في السياسة وفي الفلسفة وفي العلم ، وبالجملة في حضارة الانسان ، وارتبطت بثورة مخففة هي التي تسمى بثورة « مايو سنة ١٩٦٨ » . وربما كانت خيبة الأمل هذه هي السمة الجامعة بين هؤلاء التسعة ورائدهم موريس كلافل .

لقد كانوا جميعا قبل هذه « الفلسفة الجديدة » من المفكرين والأدباء « المتزمتين » الذين نشدوا في السياسة وفي العلم الوضعي العلاج لآلام الانسانية ، وإذا بثورة مايو سنة ١٩٦٨ تصلمهم بالحقيقة الرهيبة : وهي أن كل ما نشدوه من السياسة والعلم كان مجرد أوهام : النضال السياسي والثورة والعلم الوضعي ، بل والتاريخ . وقد سبقهم سارتر الى هذا اليأس وخيبة الأمل ، فقال في ترجمته الذاتية : الكلمات (سنة ١٩٦٣) « هأنذا أرى بوضوح : لقد خاب أصلي منذ عشر سنوات تقريبا وأنا انسان يستيقظ بعد ان شفي من جنون طويل ، مر ، عذب معا ، ولا يستطيع الخلاص من ذلك ، ولا يملك أن يذكر ، دون ضحك ، ضلالاته القديمة ، ولا يعرف بعد ماذا يصنع بالحياة » .

ذلك أنه بدأ في تجربة جديدة في يوليو سنة ١٩٥٢ حين نشر في مجلة « الأزمنة الحديثة » دراسة سياسية مطولة بعنوان « الشيوعيون والسلام » حاول فيها أن يبين الى أي حد يمكن للحزب الشيوعي الفرنسي أن يعدّ تعبيرا ضروريا عن الطبقة العاملة ، وإلى أي حد هو يعبر

التيارات الفكرية في فرنسا اليوم

عبدالرحمن بدوي

فجارودي Garaudy تقرب الى المسيحية وسحاول المرح ، أو على الأقل التعايش بينها وبين الماركسية . وأوغل في هذا الاتجاه الى حد أنكزه معه زملاؤه القدماء في الحزب الشيوعي الفرنسي . وحاول سارتر في كتابه « نقد العقل الديالكتيكي » (سنة ١٩٦٠) أن يتخلص من الماركسية التي دخلها بأخرة ولكن دون أن يظهر بهذا المظهر ، فأولها تأويلا لا يقره عليه أحد من رجالها الرسميين - إن صح هذا التعبير - حتى قال ريمون أرون في مجلة « فيجارو » الأدبية (أكتوبر سنة ١٩٦٤) عن هذا الكتاب : إن سارتر يحاول فيه عن حسن نية أن يؤول الماركسية تأويلا ، يرفضه الماركسيون وسيثير الدهشة في نفس ماركس لو بعث حيا .

ومن ثم تزحزح أقطاب الماركسية الفرنسيون عن ولائهم القديم وصاروا معارضين أو في الغليل متمردين . فالى جانب جبارودي نجد ديزانتي Desanti وديه Daix ، ولكن كانت تواجهم جبهة ظلت على عقيدتها الصلبة القديمة ، يمثلها أراجون Aragon والتومر Althusser وباليبار Balibar وكتاناب Kanapa وإلى حد كبير : النشئين Ellenstein الذي انشق أو كاد في عام ١٩٧٧ . لكن الشروخ في هذه الجبهة ما لبثت أن بدأت تظهر وكان من أكبر أسبابها حادثان : القضاء على حركة التحرر في تشيكوسلوفاكيا والتي عرفت بـ « ربيع براغ » في سنة ١٩٦٨ ، ثم كتاب « الجولاج » لسوليتين الذي لا يزال يؤثر في هذا الاتجاه أقوى تأثير .

تلك هي الأحوال التي مهدت لنشأة هذه « الفلسفة الجديدة » فلنأخذ الآن في بيان اتجاهاتها ولنبداً ببيان بعض اتجاهات ملهمها وخاميتها مورييس كلافان .



عنها (بالدقة) . ولئن كان سارتر قد فهم السياسة الشيوعية بفهم خاص فقد ملل له خصوم الأسم وقالوا عنه في مقال ظهر في مجلة « النقد الجديد » التي يشرف عليها ج . كنيا J.Kanapa (المتوفى سنة ١٩٧٨) إنه « يشارك في النضال من أجل السلام » وكانت نتيجة هذا الاتجاه الجديد عند سارتر أن انقطعت العلاقة بينه وبين مرلو بونتي الذي هاجم سارتر في بحث كتبه في كتابه « مغامرات الديالكتيك » (سنة ١٩٥٢) عنوانه « الغلو في البلشفية عند سارتر » . لكن حدثين كبيرين وقعا في المعسكر الشيوعي سنة ١٩٥٦ دعوا سارتر الى التخلي أو التكرس عن اتجاهه الجديد وهما : أولا : التقرير الذي قدمه خروتشوف للمؤتمر الشيوعي العشرين وفيه كشف عن الجرائم المروعة التي ارتكبتها ستالين طوال حكمه . والثاني هو غزو الجيش الروسي للمجر وقضاءه العنيف المروع على الثورة التي قام بها الشعب المجري للتحرر من العبودية والاستبداد في أكتوبر سنة ١٩٥٦ .

وكان هذين الحادتين أثرهما الكبير حتى في المناصرين للماركسية . فبدأ الانشقاق والتبرؤ في صفوفهم ، وإن كانت مواقفهم مبهمة مضطربة حتى قال عنهم مرلو بونتي Merleau-Ponty في مقدمة كتابه Signes « حين يستمع المرء الى هؤلاء الكتاب (المنشقين) يشعر أحيانا بالضيق فهم يقولون حيناً إنهم بقوا ماركسيين في نقط جوهرية ، ولكنهم لا يجدونها بالدقة ولا كيف يمكن للمرء أن يكون ماركسياً في بعض النقط » وحيناً آخر يطالبون بضرورة وضع مذهب جديد ولكنهم لا يكادون يتجاوزون في ذلك بعض الاقتباسات من هرقلطس ، وبيدجر ، وسارتر .

وكان من نتائج هذه البلبلة في معسكر الماركسيين أن ظهرت تأويلات جديدة للماركسية ونزعة اليسار بوجه عام أفضت الى عكس ماكانت تنادي به من قبل :

zine litteraire عدد سبتمبر سنة ١٩٧٧
ص ٥٧ .

ان كلافل يأخذ على سارتر - في هذا الحديث - أن تطوره التالي لكتاب « الوجود والعدم » لا يتفق مع هذا الكتاب « والموتان بين كليهما تتعلقان بالأخلاق والسياسة . فمن اللحظة التي يقرر فيها أن النية الأساسية نحو الآخرين هي نية الكراهية وشهوة الأذى (السادية) فليس ثم وسيلة للثور على جماعة محررة لبني الانسان » . واعتقد أن سارتر اليوم يسبيل إعادة النظر في رأيه في الآخرين (ماهو لغيره) الذي عرضه في كتابه « الوجود والعدم » ووصفه للنظرة المستلبة المحجرة ، ونظريته في الحب بوصفه شيئا للغير (أي النظر الى الغير على أنه مجرد شيء لا ذات واعية) حتى في الملاحظة ، وأيضا تلك الصفحات القرية التي وصف فيها اللغة بأنها هي الأخرى أداة لسحر الآخرين . . . إن « الوجود والعدم » عمل رائع في ذاته لكن ليست له علاقة بالتطور الثوري عند سارتر . . . لقد كان من الممكن أن يبقى الكتاب « الوجود والعدم » عملا رائعا نهائيا لفيلسوف سيظل نصف يائس ونصف سادي : لكن سارتر تحلله دائما الأخوة والكرم والأمل » (الحديث نفسه ص ٥٨) ماذا يريد اذن كلافل ؟ انه يريد حركة روحية ، لكن هذه الروحانية ليست مجرد ازدهار وبنية فوقانية وجميع موجود ، بل هي - إيجابيا أو سلبيا - الأساس المختار لكل حضارة مكتوبة منذ قرنين وهي تمرد لما هو روحي ، يعود لينعش مواقف جديدة ، وتساؤلات جديدة ، وغدا يوجد توكيدات جديدة . ومن الذي يرى فيهم الأمل لبعت هذه الروحانية ؟ إنهم أولئك الذين سيكيلون أقصى الضربات للماركسية بعد أن يكونوا قد عاشوا جميعها معنوا على الأقل » (الموضوع نفسه ص ٦٠) .

يقول كلافل شارحا تطور أحواله الفكرية « ينزع من اليأس بوصفي فيلسوفا ، شاهدت الأمواج المتوالية التي زحزت بها السوربون : من فرويدية وماركسية وسارترية . . الخ ، هذه الحمأة التلقيفية التي ذاب فيها هذا كله . وكنت لا أزال أحمل لسارتر إعجابا شديدا جدا ، ومن هنا نشأ حزني أمام كتابه « نقد العقل الديالكتيكي » ، لأنه تخلى فيه دون رحمة عن وجوديته ووضعها بين أيدي الماركسية . لكني تركت العاصفة تمر خلال هذه الموجات من العقائد القطعية التي كانت خطيرة بقدر ما كانت تسمي نفسها نقدية .

« وإني لأتذكر تماما نقطة تحول ، في هذا الزمان ، تحدثت فيها بأخسرة مع ج - ت . ديزانتي J.-T.Desanti . وهي اللحظة التي كنا نتنظر فيها بلهفة شديدة ظهور « نقد العقل الديالكتيكي » حوالي سنة ١٩٦٠ وإن كان لم يحدث مع ذلك إلا ضجة أقل من تلك التي أحدثها كتاب رجل مجهول وهو كتاب « تاريخ الجنون في العصر القديم » . وأتذكر أنني أبديت آنذاك هذه الملاحظة وهي أن « نقد العقل الديالكتيكي » ادعى انه يمثل جماعا من العقلية لصالح تحرير بني الانسان - لقد أراد سارتر أن يكون في هذا الكتاب بالنسبة الى ماركس بمثابة كنت وهيجل معا - بينما كتاب « تاريخ الجنون » (لميشيل فوكو Michel Foucault) هو أول كتاب يبرهن - استنادا الى وثائق - على أن العقلية أداة للسيطرة على الناس واستعبادهم . . . نعم إن « تاريخ الجنون » ليس نقدا جديدا للعقل المحض - كما ستكون كذلك الصفحات من ٢٢٠ حتى ٣٦٠ من كتاب « الكلمات والأشياء » (لميشيل فوكو أيضا) - كأنه يلقي خلال الشك والاعظام والظن على العقل في نفس الوقت الذي حاول فيه سارتر أن يجعل العقل شاملا محيطا » (من حديث لوريس كلافل في « المجلة الأدبية » - Maga-

والباقى ناتج هذه العودة . يجب ان نطبق على ماركس صيغة ماركسية . لقد قال : « سيسقط الدين مثلاً تسقط الغشاة ، كلا بل ستسقط الماركسية كما تسقط الغشاة » (ص ٦١) .

ومضى كلاف فى بيانه لوجوب إسقاط هذه الغشاة التى هى الماركسية فيقول إن ماركس بوصفه مفكراً للثورة - سواء كان مادياً دياكتيكياً أو بنياً أو ظاهرياً - قد انتهى تماماً وصفى ونجاوزه الفكر . لكن بقي أمران خطيران ينسبان الى الماركسية وهى أنها (١) أداة ممتازة للتحليل وتفسير الوقائع الاقتصادية والاجتماعية ، (٢) وأنها أداة ممتازة للنقد . ويهاجم كلاف بعنف شديد هاتين الدعويين مستنداً الى ما أدت اليه من « جولاج » وأفلاس حيثما طبقت .

ويعتقد كلاف ان « الجولاج » (وهو معسكر الاعتقال الرهبى فى سيبيريا) موجود فى داخل ماركس نفسه ، وينشق عن جوهر الماركسية وليس تطبيقاً خاطئاً لها أو انحرافاً عنها أو مرحلة طارئة . يقول « ولا أقول هذا لأن ماركس كان يتنبأ بقيام تنظيم للدولة من شأنه أن يضطرها الى انشاء الجولاج وإنما أقول إن جرثومة الجولاج موجودة بالضرورة فى ميتافيزيقا ماركس التاريخية . إذ عنده أن الاشتراكية لن تتحقق على شكل خطوات تدريجية ، بل على شكل ثورة ، وإنما ليست تقدماً بل هى نهاية الزمان ، وسيتحدث للانسان - المستلب اجتماعياً وجودياً بفعل الملكية - أن يسترد جوهره استرداداً كلياً ومباشراً ، وذلك بإلغاء هذه الملكية . فإني أقول إن هذا التصوير المصيري الذى فيه يسترد الانسان جوهره ويعود الى نقطة الابتداء قبل السقوط فى خطية الملكية . . . من شأنه أن يؤلده بالضرورة وشرعاً - فى نفس الاشتراكي - تفلوا مصيرياً وزمناً على نحو يجعل أقل اصطدام أو انحراف أو حقى

ثم جدت أن وصل سوليتسين Soljentsyne الى أوروبا الغربية فخصصت له مجلة « نويل أوسرفاتير » Nouvel Observateur عدداً خاصاً بعنوان « مرحباً بسوليتسين » . ومن بين مقالات هذا العدد مقال لافت للنظر بقلم جلوكسمان Glucksmann عنوانه « الماركسية تجعلنا صبا عمياً » .

يقول كلاف فى وصف هذا الحادث « لقد كان ذلك حدثاً خطراً ، أدهشني لكن بوصفه أمراً جليداً معترفاً به . لقد كان ذلك هو العلامة . وبعد ذلك ببضعة أشهر أتم جلوكسمان كتابه « الطاهية وكل الناس » وفى نفس الوقت أيضاً قال فى برنار - هنري ليفي Bernard — Henry Levy إن فى بلادك ماوين سابقين ألفاً كتاباً سيعجبك كثيراً ، ثم أحضر لي كتاب « الملك » تأليف لردرو وجاميه Lardreau et Jambet بيد أني لم أهتم أي واحد من هذين الكاتبين . كل ما هنالك أنني سبقتها بقليل بنوع من الوجدان ، وكنت أول من استطاع أن يتعرف فى هذين الكاتبين اتفاقهما مع ما سبق أن عرفته منذ ٣ مايو سنة ١٩٦٨ . . . وطبعاً ساعدتها بقدر الطاقة لكنها كانتا سيفرمان من دوني أنا . . . وأمام هذين الكاتبين يعتقد كل الأديولوجيين وكل أولئك الذين استمسكوا بالأديولوجية أن « مايو » (ثورة مايو سنة ١٩٦٨) قد ولدت بطة . أما أنا ففعل العكس من ذلك أعتقد أن هذين الكاتبين أصدق برهان على الطاقة الانتاجية لمايو سنة ١٩٦٨ . إنها ثورة فلسفية وعودة للفلسفة تجعلها ثورة ثقافية ويمحلاها دون إفراط فى الإيجاب ولا إفراط فى السلب » (ص ٦٠) .

ماهى هذه العودة فى نظر كلاف ؟ إنها عودة الله وعودة الروح ، وإن كنت أفضل الآن (أن اسمها) عودة العلوم أو بالأحرى : عودتنا الذاتية الانسانية .

الاسم لأول مرة في يونيو سنة ١٩٧٦ ، أطلقه أحد زعمائهم وهوبرنار هنري ليفي في عدد خاص من مجلة « الأنباء الأدبية » *Les Nouvelles Littéraires* (١٠ يونيو سنة ١٩٧٦) دوسيه بعنوان « الفلاسفة الجدد » ويندرج بينهم خصوصا : جان ماري بنوا ، جان بول دوليه ، ميشيل جيران ، كرستيان جامبيه ، جي لسردو ، فرانسواز ليفي ، فيليب نيمو ، ثم يتصدرهم برنار هنري ليفي ، وغالبيتهم كانوا يدورون حول سن العشرين لما اندلعت ثورة مايو سنة ١٩٦٨ في فرنسا . فما هي الخصائص الجامعة في هؤلاء ؟

أولا : تجديد الميتافيزيقيا أو البحث في الوجود بوجه عام .

يقول في ذلك برنار هنري ليفي : « تجديد الميتافيزيقيا لأول مرة منذ زمان طويل يعود الى وضع أسئلة بسيطة .. أسئلة ميتافيزيقية تقليدية : السؤال عن العلاقة بين النفس والجسم (جامبيه ولردو) السؤال عن الشهوة واللذة « جان بول دوليه » وجان ماري بنوا يعود- في سبيل إيجاد هذه الميتافيزيقيا أو بعثها - الى هركليطس ، وأفلاطون ، ولسبنتس Leibniz . ويحاول دوليه أن يسير في أثر هيدجر فيبحث في الوجود معتمدا على اللغة ابتغاء العودة الى الأصل « في الموضع الذي فيه يبرز الفجر والانحلال في متفتح الوجود » .

(دوليه : « موت هيدجر » المجلة الأدبية العدد رقم ١١٧ أكتوبر سنة ١٩٧٦) .

ثانيا : نزعة دينية مسيحية تحمل عمل المادية والثورة الثقافية ، وهذا الجانب هو الذي يتجلى فيه خصوصا تأثير موريس كلافن على النحو الذي أوضحناه منذ قليل .

مخالفة في المجتمع الذي يصير اشتراكيا بمثابة فضيحة وأمر كارث يؤديان إما الى الانهيار الداخلي لهذا العالم ، والخارجي بعد قليل - أو الى الارهاب الذي لا يرحم من أجل سد هذا الشرخ . وإنه لمن جوهر الماركسية ودعوتها الى استعادة الطبيعة الانسانية (الى ما قبل نظام الملكية) أنه لا عفو ولا مغفرة في الساعة التي لم تعد فيها « خطيئة » (الملكية) ... ويكفي ان يقرأ المسره النصوص الماركسية خصوصا ما كتبه ماركس في شبابه ان اشتراكته إعادة لطبيعة الانسان في نفسه (كما يتصورها ماركس) . فأي انحراف عن الاشتراكية هو تشويه لطبيعة الانسان ، وهو الرعب المطلق الذي لا جواب عنه الا بالرعب المطلق للقضاء عليه . ذلك هو المبدأ التاريخي الميتافيزيقي للجولاج « (ص ٦٢) . ويقول بعد ذلك : « إن الماركسية كلها تسعى الى الجولاج القاسي أو الرقيق » (ص ٦٢) ، ويشير الى ما قاله كل من بوكوفسكي وزينوفيف .

ويربط كلافن بين نزعة وروح سقراط : روح التساؤل الذي يبدو أنه لا يعرف . وخلاصة رأيه أنه لا بد من « عودة الروح بكل قوة ، لا بد من العلو الذاتي الانساني الذي ينتج ذلك النشاط المحرر الذي أدعوه فكرا بدون تصورات منطقية مجردة . سيعود المرء الى التفكير . لكن التفكير هاهنا مأخوذ بمعناه الأكثر جبرية ، المعنى الأصعب في الوقت نفسه المولود ميلادا متواضعا جدا . لا أعني إعادة وضع الأمور موضع التساؤل ، ولتجديدها قبل أن تمر هن نفسها في فلسفة منتظمة على قاعدة » (ص ٦٤) .



ولنمض الآن الى هؤلاء الفلاسفة الجدد « الذين احتضن حركتهم موريس كلافن : لقد أطلق هذا

لكن ليس معنى هذا أنهم اعتنقوا سياسة اليمين ، كلا ، لقد طلقوها هي الأخرى . يقول كلافل : « لست أخشى من أن يستردني اليمين ، لأن هنا اليمين نفسه قد صار يزحف على بطنه تماماً أمام ذلك اليسار » (مجلة «النوفل أويسرفاتر» ، ١٣/٥/١٩٧٤) . ويقول جامبيه ولاردو « الشان عندنا ليس التغلب على اليمين لأنه ليس من المؤكد أننا نزيد سيدنا من اليسار » (المجلة الأدبية مايو ١٩٧٦) .

سايعا : وهم يتفوقون جميعاً في أنهم أصيبوا بخيبة أمل هي التي دفعتهم إلى تلمس هذه « الفلسفة الجديدة » . بعضهم خاب أملهم في السدين ، مثل نيمو Nemo ، فراغ إلى إيجاد مذهب جديد يناسب مطامحه الجديدة .

ب - وبعضهم خاب أملهم في الماركسية والمادية وكل ما اهتزت به ثورة مايو سنة ١٩٦٨ وتردد بين مرشدين ثائرين متضاربين عديدين . فمثلاً جامبيه ، كما يقول عنه زميله نيمو « انتقل بسرعة من مجلة Tel Quel إلى دريدا Derrida إلى التوسير Althusser ثم إلى لينين ثم إلى ماو ، ثم إلى من يدعى يوحنا الافسوسي ، وفي كل مرة كان يحرق من كان يعبد قبل ذلك بثلاثة أشهر . ولقد رأيته يفعل هذا ، ذلك لأنه يضطرم بوجودان عاشق للحقيقة ، (« الأنبياء الأدبية » في ٢٣/١٢/١٩٧٦) .

ويقول دوليه Dollé عن نفسه إنه آمن بماركس لكنه لم يظفر منه بما توقعه . لهذا خاب أمله . وإلى قول مشابه ذهب فرانسواز ليفي ، التي اندفعت في السياسة لتغيير العالم « لكن ما حدث لم يتفق تماماً مع ما انتظرت منها » (« كارل ماركس : تاريخ بورجوازي ألماني » ص ٧) .

كلهم إذن كانوا فرائس لخيبة الأمل ، حتى إن أحدهم وهو جيران Guerin مجّد الوهم فقال « إن

ثالثاً : إنهم ورثة ثورة مايو سنة ١٩٦٨ في فرنسا ، إذ يرونها الأصل في الاستثناء ولكن الاستثناء وقع . لقد صار . (دوليه) : « الرغبة في الثورة » مجموعة ١٨/١٠ ص ١٧) .

لقد أراد جان ماري بنوا أن يقرأ ثورة مايو من خلال كتاب ديكرات : « مقال في المنهج » أي من خلال الشك الديكارتي يقول : « إذا كان لا بد من تحديد محل فلسفي للحركة التي نجمت ، في شهر مايو ، في زعزعة كل تراكيب المجتمع الفرنسي ، فإنني أقترح علناً لها الشك الديكارتي » (جان ماري بنوا : « ماركس مات ، ص ١٣ مجموعة « أفكار » عند الناشر جاليمار في باريس) .

رابعاً : إنهم جميعاً خصوم للماركسية ، بعد أن كانوا قد اعتنقوها فترة من الزمان . وقد رأينا كيف فصل كلافل القول في هذا الموضوع .

خامساً : وهم يطالبون بالافلات في التصور السياسي للعالم ، لأن « جوهر السلطة هو السلطة المطلقة » (موريس كلافل في حديث نشرته جريدة La Croix في ١١/٦/١٩٧٦) . وفي هذا رد فعل ضد « التزام » سارتر ومن لفت لفته .

سادساً : وهم يحملون بخاصة على اليسار ، لأنه أدى حيثما سيطر - إلى الجولاج ، أي إلى معسكر الاعتقال لكل من يطالب بحقوق الإنسان وحرية وكرامته . يقول جامبيه ولاردو : « لم يعد اليسار سياسته لقد وحل في التكنولوجيا » . والشكل النهائي لكل هذا ، وحقيقة اليسار هي أرخيسل الجولاج كما لاحظ جلوكسمن بحق (« المجلة الأدبية » مايو سنة ١٩٧٦) .

(٨) فرنسواز بول - ليفي :

(٩) « كارل ماركس »

« سيرة حياة بورجوازي ألماني » .

وقد ظهرت هذه المؤلفات كلها عند الناشر جراسيه Grasset في باريس (باستثناء ما ذكرنا لها ناشراً آخر) أما والدهم الروحي ، موريس كلاليل ، فنذكر له الكتب التالية :

- أ - « من هو المستنق ؟ » عند الناشر فلاماريون ١٩٧٠
ب - « ما أومن به » عند الناشر جراسيه .
ج - « نحن جميعاً قتلناه ، هذا المدعو سقراط » ، عند الناشر Seuil ١٩٧٧ .
د - « الله هو الله ، بحق اسم الله » .

وكل هذه المؤلفات هي من أكثر الكتب رواجاً في فرنسا ، لما فيها من تحد ولما لأسلوبها من جرأة ورشاقة ولغة فجة ، ولما أثارت من هجمات بالغة العنف ، والفحش في الألفاظ والشتم من جانب خصومها .

ويمكننا تلخيص الأفكار الرئيسية في هذه الفلسفة الجديدة على النحو التالي :

(١) ضد طغيان العلم الكلي :

تهاجم هذه الفلسفة الجديدة النزعة الى تمجيد العلم الكلي الذي يدعى السيطرة على كل شيء والمعرفة بالمطلق . ويدعى أنه بالمعرفة يمكن تحويل كل شيء . وترى أن الفكر ليس له أن ينتظر شيئا من العلم . والدليل على ذلك في نظرهم أن العلم يتكيف مع زمانه ومكانه . ويستشهدون ما هنا بما بينه أستاذنا كويريه Koyre من أن العلم اليوناني غير العلم الحديث . والقول العلمي عند أرسطو غيره عند جاليليو . والمعرفة

الروح أيها كان ، يجعل المرء يحيا ، يجعله يؤمن بالحياة (جيران : « نيتشه ، سقراط بطولي » ، ص ١٨٣) .



وبعد عرض هذه الآراء المشتركة بينهم يحسن بنا أن نذكر مؤلفاتهم :

(١) جان ماري بنوا :

أ - « الثورة البنائية »
ب - « ماركس مات » عند الناشر جاليمار ،
« استبداد العقل المنطقي » ، سنة ١٩٧٥ الناشر Minime

(٢) جان بول دوليه :

« رائحة فرنسا » ، كراهية التفكير (عند الناشر Hallier سنة ١٩٧٦ .

(٣) ميشيل جيران :

« رسائل الى فولف »
« نيتشه : سقراط بطولي »

(٤) كورستيان جامبيه :

« دفاع عن أفلاطون » ، سنة ١٩٧٦

(٥) كورستيان جامبيه وجمي لردرو :

« الملاك » ، سنة ١٩٧٦

(٦) برنار هنري ليفي :

« البربرية ذات الوجه الانساني » ، سنة ١٩٧٧

(٧) فيليب تيمو :

« الانسان البنياوي »

الشديد الحماسة ، العامر الوجدان . وهم لهذا يتعلقون به ويسعون لاكماله ، وإن أدى بهم ذلك الى نوع من الغموض مثل تمجيد اللامعقول ، والتطلع الى العلو « لأنه في التجربة الرائعة للعلو يمكن للقول اللامعقول أن يسمح بوصفه رسالة » . (نيمو : « الانسان البنيوي » ص ٢١٨) . وأشدّهم إيماناً وحديثاً عن الايمان هو فيليب نيمو Philippe Nemo وذلك في كتابه « الانسان البنيوي » ومما قاله « إن الانسان بوصفه روحاً هو المعاصر للعلو الذي يخترقه . إنه ابن الله » (الكتاب نفسه ص ٢٣٤) . وهذا الايمان يستند الى الوحي « لأن الوحي حقيقة مطلقة ، بيد أنها لا تكون ميسورة الا اذا عشتها » كما قال موريس كلافل (« ما أؤمن به » ص ٣٠٧) .

الرياضية القديمة تختلف عن المعرفة الفزيائية الرياضية التي وصل اليها العلم الحديث . وقد ارتبط تقدم هذا للعلم بتقدمه لما ركس باعتباره هو الذي دعا الى ما سماه بالاشتراكية العلمية .

(٢) ضد التاريخ والنزعة التاريخية :

« إن التاريخ ، كما يقول دوليه ، هو في أساسه منطق للنظام . لا شيء يتغير لأن المستقبل ليس هو إمكان الممكن . بل هو امتداد سلسلة من الأمور المحتملة » . (كراهية التفكير ، ص ٦٤) . ومنطق النظام يردنا الى الدولة « وليس ثم تاريخ الا للدولة » (الموضح نفسه) .

(٣) مع الايمان :

وهنا يظهر تأثير كلافل بكل وضوح ، وهو المؤمن



بحث في الأصول والجلود (١)

تمهيد

البحث في إشكالية الخطاب الروائي العربي من الصعوبة بمكان . ذلك أن مجمل الاستنتاجات التي سنتهي إليها في هذا المقام متداولة ، كما إن الخوض في بعضها أضحى ضرباً من العبث . إلا أن جدوائية خوض الممارسة بشي في العمق عن رغبة الفصل وتأكيد الممكن . دون ترك الأبواب مشرعة للتضارب الذي لن يقر في خاتمة المطاف نحو الرأي الأوحده . وإنما توزع وتشقت وجهات النظر .

عل أن ما أروم تأكيده في هذا المقام جهد متواضع لا يدعي كونه ملزماً لكل فرد . أو كائن مثقف . خاصة وإن البحث في مجال كهذا يؤدي إلى اغفال جوانب لها أهميتها . وخصوصياتها ، أنه مجال التشعب . حيث تغدو إمكانية الفصل والاقرار بذلك من المستحيلات . ثم إنني لست ضد تراثنا ولا بالداعية للغرب . وهذه محاولة تموضع ذاتها في سياق محاولات عدة . ؟

ضبط الاشكالية

إشكالية الخطاب الروائي العربي

صدوره نور الدين
« المغرب »

يتحدد ضبط إشكالية الخطاب الروائي العربي من خلال أفئتين . أفق يستند في مزاعمه وإدعائه على حضور الرواية في الفكر والتراث العربيين . من ثم لمهي ليست بالوافدة عن الغرب . والمتكأ الذي يركز عليه يتلخص في الأشكال الأدبية التراثية التي حملت الصبغة القصصية الروائية ، وطبعاً ضم هذا الأفق ثمة تباين في هذه المزاعم . ويذهب في الاقرار إلى كون الرواية

(١) من بحث طويل يمتد حتى بالشكل الذي للرواية هذا القسم الأول لا غير

يزدهر فيها أو يدل على البعض بكونه ولد ونشأ فيها - قد أخذت العديد من فنونها وعلومها عن العرب ليس غير . وبذلك فحق فن الرواية والقص أخذ عن العرب .

إن هذه النظرة الضيقة تنطلق من تعصب واضح الملامح والصفات للعرب ، فالفن يمكن أن يزدهر عندنا ، كما يمكن أن يزدهر عندهم . وذلك حسب الظروف ومقتضيات التواجد . فمن الأكيد أن العرب عرفوا حضارة لها أهميتها . طالت مختلف المناحي الفكرية والعلمية حيث ازدهر الشعر والنثر والمقامة ثم أدب الرحلة . وكل هذه الأشكال التعبيرية لم تكن لنشأ بنشأة الرواية وفن القص كما سنرى . وإنما تضمنت بعض الخصائص التي يجعلها الفن الروائي والقصصي . إذ مجرد المقارنة بين ما ظهر في الغرب . وما ادعى العرب أنه يمثل ذلك . سنقف على مفارقات تؤكد حتى مستوى التباعد بين فن الرواية عندهم وما ساد في تراثنا العربي على أساس أنه كذلك . إلا أن هنالك ملاحظة جديرة بالاعتبار أيضاً ، ويتعلق الأمر بكون بعض الروايات الغربية استفادت مما ظهر لدى العرب من أشكال تعبيرية عملت على تطويرها . من ثم أثمرت جهودها الفن الروائي في كينونته الحالية لكن الجزم بكون هذا الشكل ذاته تتوفر لدينا فضررب من التأكيد على المستحيل .

العربية غربية الصفات واللامح . حيث يتم تحديد بداية الرواية العربية بظهور « زينب » لـ « محمد حسين هيكل » .

أما الأفق الثاني من الاشكالية فيتجسد في رغبة البحث عن شكل فني عربي للرواية العربية ، إذا ما أشرنا لكون الذين يتزعمونه قد مارسوا كتاباتهم الحكائية والروائية سابقا اعتمادا على الشكل التقليدي . إذن هو تيار يجرب متكنا على التراث العربي خاصة ما تمت بصلة مباشرة إلى أشكال الحكوي والقص . فنحن أمام أفقين :

• أفق الإشارة إلى كون الرواية - كفن - موجودة في التراث العربي : وينقسم إلى تيار مؤيد لهذا المنحى . وآخر يعمل على الوقوف ضده عبر تأكيد غربية هذه الرواية .

• أفق فنية التعبير الروائي : ويتفرع إلى تيارين بدوره : تيار يعتمد على الشكل التقليدي قصد بلورة أطروحته الفكرية . وتيار ينهل من معين التراث العربي في أشكاله الحكائية والقصصية .

فمن خلال الأفقين سنعمل على تشريح هذه الاشكالية .

تمهيد

أسألت فكرة وجود الرواية وفن القص في التراث العربي حبرا كثيرا . ذلك أن ثلث من الباحثين العرب يذهبون إلى القول بوجودهما في مختلف الأشكال التعبيرية كالشعر والمقامة وأدب الرحلة . إذ لا يعقل - حسب منقطعهم - أن يكون الأدب العربي خاليا من فن الرواية والقص بينما الآداب الأوروبية تزخر بذلك . من ثم ألفت كتب في هذا المنحى ، وراحت تدافع عن وجود الفن المشار إليه في تراثنا . خاصة وأن أوروبا - التي

فالفكر والأدب حيثما وجد يتطلب الظروف المواتية لظهوره ومن بينها التحول الاجتماعي خاصة إن الانتقال من طور لآخر دلالة على موت مرحلة وبزوغ أخرى . والا فماذا سنقول عن الشكل الغربي الذي كتب به العديد من الأدباء العرب ، وإلى الآن حيث بدأت تختصر في ذهنياتهم فكرة الانتقال والخروج من أسر هذا الشكل كما سيأتي معنا . . .

كبيرة جدا لما اتسم به من آراء جريئة ، فالقصة ككل تعتمد فنية معينة ، وفنياتها يتداخل فيها الواقعي والتخيلي والمتوهم . في حين أن القصص القرآني ليس مجاله الخيال أو الوهم ، وإنما غايته التزام الحق والدفاع عن القيم الإسلامية النبيلة حتى يتسنى أخذ عبرة وعظة مما جرى وحدث . وبالتالي فإن كانت القصة من إبداع المبدع الانسان ، فلا يمكن أن يتساوى فعل الله عز وجل مع فعل البشر ، من ثم نؤكد مستوى التباعد بين القصة في القرآن . والقصة الفنية التي نعرفها بين الوعظ والهداية والتأثير الفني .

يقول باحث هو « عبد الكريم الخطيب »^(٣)

« أن القصص أحد الأساليب التي حملها القرآن ليحتاج بها الناس ، وليقطعهم عن الجدل والمحاكمة شأنه في هذا شأن ما جاء في القرآن من أساليب الاستدلال والمناظرة والتعجيز والوعيد والتهديد . . »

ويرى الدكتور « الطاهر مكي » بأن ما جاء به عمر بن أبي ربيعة في العصر الأموي من حيث وصف المجتمع يقارب ما يبدعه « احسان عبد القدوس » من روايات وهي مقارنة لا تستند في جوهرها الا على جانب الرصد « الوصف » . في حين أن العمل القصصي والروائي لا ينهض على عنصر واحد هو الوصف . ثم إن القصة في الشعر غيرهما في مجال النشر . فالشعر يوجز ويكتف باللمحة بدقة وصق . في حين أن فن القصة والرواية يعتمد الى سبر أغوار الذات الانسانية . بغية كشف معاناتها وأحاسيسها كذا تجلياتها .

يقول « عبد الفتاح كيليطو »^(٤)

ملاحع فن القصة في التراث العربي :

يرى بعض الباحثين العرب بأن فن القصة قديم . ارتبط في ظهوره بلبالي السر . حيث كانت الجذبات يقمن بوظيفة القص على الصغار . ويذهب آخرون الى كون فن القص بزغ في الجاهلية حيث دارت أطروحاته حول الحروب : « داحس والغبراء » « الفجار » « كلاب » و « ذي قار » بالإضافة الى ما يتعلق بأنخبار السحرة والكهنة ، وبما أنه كذلك فإن الغاية منه دفع المقاتلين لحوض الحروب ، وبث روح العزيمة واليقظة فيهم .

يقول الباحث « محمد سيد محمد »^(٥) : « فقد كان القصاص في الجاهلية يصحبون المقاتلين يحرضونهم على القتال ويحمسونهم »

أما من حيث الشعر فإن الوقوف أمام نماذج من الشعر الجاهلي نجعلنا نحس بأن الشعر يحكي بعض مغامراته . وذلك في قالب شعري قصصي له أهميته ، على أن هذا لم يكن يطول القصيدة الجاهلية ككل . وإنما كان يشكل غرضاً من أغراضها المتعددة . ما دام البعض يرى فيها مائدة الطعام المختلفة الأصناف . فامرؤ القيس في وصفه لرحلات الصيد ذكر زمن الرحلة ومكانها والغاية منها . وبالتالي وصف الأشواط التي قطعها . ليتنقل بعد ذلك الى غرض مغاير .

ومع مجيء الاسلام اعتبر القصص القرآني نموذجاً لفن القص في التراث العربي . حتى إن الدكتور « محمد أحمد خلف الله » ألف كتاباً في هذا المجال « الفن القصصي في القرآن الكريم » هذا الذي أثار ردود فعل

(٣) المجلة العربية للعلوم الانشائية جامعة الكويت العدد الثاني عشر المجلد الثالث حريف ١٩٨٣ بحث « بين القصة الأدبية والقصة الجبرية » .

(٣) نفس المرجع السابق

(٤) كتاب « الأدب والغربة » لبد الفتاح كيليطو دار الطليعة بيروت

« النثر يعني التشتت والتبعثر ، والنظم يعني الترابط والتماسك »

وأذكر في هذا المقام بأن العقاد أورد بيتين من الشعر معتبرا أهميائين عن رواية كاملة وذلك من حيث التكثيف والدلالة . نفس مانلاحظ لدى أحد الشعراء العرب^(٥) على أني لا أسم الرواية والقصة بالبعد عن شحن الأسلوب والتكثيف والدلالة ، لكن التحليل من حيث السرد يمدنا بالنفس الطويل : « نجمة أغسطس » ، « البحث عن وليد مسعود » ، عالم بلا خرائط » ، بدر زمانه » وغير ذلك . وبذلك فالوظيفة التي تؤديها القصة والرواية ليست تلك التي تؤديها القصة في الشعر اذ حتى في الشعر الحديث نلمس سمات الحكيم والقصص في أكثر من نموذج .

والملاحظ بالنسبة لما جئنا على ذكره أن البعثة في هذا الباب لا يميزون بين القصة من حيث الفنية والجمالية وبين الأخبار المتداولة كتلك التي انتهت اليها من الحقة الجمالية اذ أننا لا نشم فيها أدنى مقياس لجمالية النص القصصي والروائي .

ويذهب البعض الى القول بأن ما كتبه « الجاحظ » في « البخلاء » يشكل دلالة صريحة عن وجود فن القص في التراث العربي . ذلك أن هذا الكتاب شمل أخبارا تتعلق ببعض البخلاء الذين ظهروا في عصر الجاحظ كما تم رصد صفاتهم والتحدث عن أفعالهم .

واختار « الجاحظ » لذلك أسلوبا اتبنى على انتقاء

الكلمات مع الحفاظ على كلام العامة بمثل الطريقة التي نطقوا بها..

وان كان كتاب « البخلاء » يقترب من فن القصة ، فإن ثمة بعض الخصائص التي أبعدهت عن ذلك ، ومنها الاستطراد الذي نهضت عليه كتابات الجاحظ كاملة . وهو استطراد يبعد عن مهوى النص . أقول عن الحدث بمعنى الاستطراد لا يخدم النص المحكى ولذلك أسباب لا يتسع المجال لذكرها .

يقول « شوقي » ضيف « مستشهدا عن هذا الاستطراد بقوله لـ « كارادفو »^(٦) :

« أن الموضوع عند الجاحظ ليس الا وسيلة للاستطراد » .

أما لغة كتاب « البخلاء » فعلى الرغم من حسن انتقاء ألفاظها بقيت بعيدة عن حسن الجاذبية من حيث الأخيلة وخلق الصور حيث يتداخل الواقعي بالمتخيل ، وفي كتابه « الفن ومذاهبه في النثر العربي » يرى « شوقي » ضيف « بأن الجاحظ من جملة الأدباء الواقعيين معتبرا أن الأدب لا يتفصل عن الواقع ، واصطلاح « الواقعية » من ثلة الاصطلاحات التي يشوبها انعدام التحديد والدقة . والدكتور « ضيف » ذهب في تأكيد رأيه استنادا على خاصية الوصف المتجسدة في كتابات الجاحظ . علما بأن الوصف لا يشكل الواقعية في معناها الواضح والعريض ، ويقول الأستاذ « عبد الفتاح كيليطو » عن « البخلاء»^(٧) :

(٥) المقصود الحارث بن حازم البكري يقول :

اجمعوا اسرهم عشاء فلما أصبحوا أصبحت هم غروشاء
سن منسلج ومن مجيب ومن تصبهال حصيل خلال ذاك رشاء

(٦) كتاب « شوقي » ضيف ، « الفن ومذاهبه في النثر العربي » دار المعارف - مصر

(٧) كتاب « عبد الفتاح كيليطو » « الأدب والفراة » دار الطليعة بيروت

ال جانب اعتمادها التفسير ، ذلك أن الهمداني يضطر الى تفسير العديد من الأشياء تفسير الباحث ، ثم إن الاطناب يضيف الى الموضوع المتناول عدة أشياء لا تحمد في شيء معين أيضا ، فإن الهدف من المقامة تعليمي ليس غير . ثم استجدها بالفصاحة والبيان (الكدية) ، وتعتبر « ألف ليلة وليلة » من النماذج الحكائية في التراث العربي فأصلها كما يذهب البعض فأرسي هندي . وهي تدور حول عدة قضايا ، كما أن الحكاية الواحدة مركبة من عدة حكايات حيث تفقد فيها وحدة التركيز العضوية الكاملة في النص القصصي الروائي ، إذ الغاية من الحكاية البحث عن الخلاص . الاستجداء أو الاستمرار في التواجد كما حدث لشهرزاد مع شهریار ، حيث تفضي الحكاية الى الحكاية . فينعدم عنصر الخوف . ويظل شهریار مشدودا الى شهرزاد . الى سماع بقية الحكاية . يقول « عبد الفتاح كيليطو » في « الأدب والغربة » :

السرد وليد توتر بين قوى وضعيف حيث يشد القوى بخناق الضعيف ولا يجد هذا الأخير خلاصه الا بسرد حكايته . أو حكاية أشخاص آخرين .

وبذلك فنص الحكاية لا يقوم عن رغبة في الحكى ، وإنما عن سبب من أجله تنهض هذه الحكاية ، فانعدام السبب لا يعطي حكاية ، في حين أن النص القصصي الروائي يقوم على الانفعال - وتقديم الواقع في تناقضاته ، انه تعرضة لعدة أشياء في غيبة الخوف والانكفاء . كما أن بعض حكايات « ألف ليلة وليلة » لا تقدم مضمونا له أهميته ، وإنما نجده يدور حول علاقة طرف عاشق بطرف معشوق ، أو ما حدث للسندباد في رحلاته : علاقته بالتجار : علاقة التجار به وأحوال سفره .

« انظروا مثلا كتاب البخلاء : الجاحظ لم يرسم البخل ولا البخيل وإنما أعطى صورة لبعض البخلاء ، وتبعنا لذلك نستطيع أن نقول إن شخصياته تمتاز الى حد كبير بخاصيات فردية » .

أما المقامات فهي شكل تعبيرى ابتكره بديع الزمان الهمداني وقبله ابن دريد . وتقوم على التحوار بين شخصيتين : « عيسى بن هشام » ، « وأبو الفتح الاسكندري » ، في حين أن مقامات الحريري تختار لها كشخصيات : الحرف بن همام ، وأبو زيد السروجي ، ومن حيث المحتوى فهي تضم العديد من الموضوعات في ظل الموضوع الواحد . انها وكما يرى « كيليطو » جولة في رحاب الاسلام . الى جانب كونها تقوم على التضمين الشعري والاقتباس من القرآن .

ويرى البعض في المقامات شكلا قصصيا . الا أن مقارنتها بأي نموذج قصصي - كفيها كان نوعه - تفصح عن عدة نقاط لها أهميتها :

فمن حيث السرد تنهض المقامات على السند « ذلك أن الهمداني من لحم ودم بينما عيسى بن هشام من ورق » والورق لا يتخطى الدم « كما يقول عبد الفتاح ، ان السند في المقامة لا يعود الى شخص متعارف عليه موثوق به ، وإنما الى شخصية خيالية ليس غير ، ولغة المقامة تنسم بالاعراب حيث السجع والمحسنات البديعية ، يقول الهمداني في المقامة الجعمرية :

« هذه حركأنا اعتصرها من خدى ، أجداد جدى ، وسربلوها من القار بمثل هجري وصدى ، وديعة الدور ، وخبينة جيب السورود ... »

ويقول « شوقي ضيف » :
« فالترصيع والتجميل هما غايته من عمله حتى تستولي له طرق انشائية بليغة تنوع معاصريه ... »

يقول « الياس خوري » :^(٨)

« في هذا النص لا وجود للقصة أو للبناء الفني إلا بشكل رمزي وغامض . فداخل حكاية - شهريار وشهرياد آلاف الحكايات التي لا تنضب بالحكاية الأولى إلا بشكل رمزي أي لا تنضب إلا لتفلسف إلى تداعياتها المستمرة ، ويصبح الكلام ليس مجرد وسيلة اتصال بين الناس ، بل هو الاتصال بمشكلة الحياة والموت ، الكلام هو ذلك الاندفاع الذي لا ينتهي من أجل مواجهة الموت - بتحويله إلى شكل آخر للرغبة ، وبمزج الرغبة بعلم الموت ، حتى نكتشف أننا في حياتنا العادية نصل إلى ما لا نستطيع الوصول إليه عبر شدة النثر إلى اللقاء في اختزاله من لحظات متتالية إلى تقطع بكسر وحدة المعاش » .

على أن مؤلف « ألف ليلة وليلة » لا نعتز له على اسم يحدده كشخص . كما هو الشأن في القصة والرواية . وإنما ثمة ثلث من الرواية يتكون ذات الحكايات . من ثم تولد غياب التحديد الفعلي للجذور أو الأصل ، فمن الادعاء بالأصل الهندي الفارسي - كما أسلفت - إلى العربي . وقد لعب تجاهل الأصل الثابت دوره في الإضافة لهذه الحكايات حسب الرغبة . فهناك من يضيف حكاية من عنده يختار مزجها بالشعر . وهناك من لا يحسن السجع فيضيف ما يسمى إلى لغة الحكايات ، وهذا من جملة العوامل التي أهلت « الياس خوري » لكتابة نص عن « موت المؤلف » خص به « ألف ليلة وليلة »

استنتاجات

يتضح من خلال الجرد الخاص بالأشكال التعبيرية أننا أغفلنا الحديث عن بعضها ، لكن سمات

وخصائص هذه الأشكال تكاد تنطبق بصفة عامة على البقية ، وكما هو ظاهر فإن وجود فن القص والرواية بالشكل الفني المتعارف عليه لا يمكننا من إطلاق اصطلاح قصة أو رواية على نص تراثي ما . فالهدف من هذه الأشكال اتصف بصفة الوعظ من ناحية . كما أنه استهدف تعليم اللغة لمن لا يتقنها ، في حين اختاره البعض مطية للتكسب والاستجداء ، وبذلك ابتعدوا عن فنية العمل وخصوصيته التي تجعله كذلك وسقطوا في القصيدة .

ومعظم النقاد العرب الذين اشتهروا في مختلف الأقطاب لم يتناولوا بالحديث هذا الفن من ناحية ، لأنهم يرون في العرب أمة دأبت على صناعة الشعر . فهو ديوان العرب بالنسبة لهم ، وأخرى لأن القصص كائنة وموجودة في الحياة العربية . إنها بالنسبة لهم أيام العرب التي لا تحتاج إلى حديث ، وبذلك انصرف معظمهم إلى « التنظير » للشعر وفق مصطلحات راجت في فترات متوالية . كاصطلاح « الفحولة » على سبيل المثال .

وأثبت « يوسف الشاروني »^(٩) رأياً للمستشرق « رينان » مؤداه أن العرب لم يعرفوا القصة إلا في القرن الثاني الهجري ، واستشهد المستشرق على ذلك بـ « كليلية ودمنة » لابن المقفع . على أن سبب التأخر يعود أساساً إلى كون العقل العربي يميل إلى التجريد وليس التجسيم ، ثم إن البيئة الصحراوية لم تكن غنية بالمناظر الطبيعية ، كل هذا أدى إلى ضعف الخيلة في نظر « رينان » .

والواقع أن هذا الرأي يتسم بالضعف فالشعر العربي منذ الجاهلية إلى العصر العباسي يؤكد خلاف ما يعتقد

(٨) كتاب « المذاكرة المقروءة » مؤسسة الأبحاث العربية بيروت

(٩) كتاب « الفقه الصوري نظرياً وعملياً » يوسف الشاروني سلسلة كتاب المجلد

السواء ، هذا التحدي الذي فرض ضرورة البحث عن يقظة أو نبضة كما يقال ، واليقظة تستوجب الاعتناق من الجاهز من الكائن بحثاً عن الخلق كما حدث إبان النهضة الأوروبية لولا أن ما سقط في فخه العرب لا يمت بصلة إلى مشروع الخروج ، وإنما هو سقط في الماضي بكامل الزواجب المتجددة فيه ، إنها حيرة واشكال حقيقي ما زال يغرض ذاته حتى بعد الاستقلال ، يقول و محمد عابد الجابري : (١١)

« لقد وجد العرب أنفسهم عند بدء يقظتهم في أوائل القرن الماضي - وما زال الأمر كذلك إلى اليوم - أمام نموذجين حضاريين : الحضارة الأوروبية التي كانت تحدياً لهم - ثقافياً وعسكرياً - المعمار الذي أنشأه وطرح مشكل « النهضة » عليهم ، والحضارة العربية الإسلامية التي شكلت - وما زالت تشكل - بالنسبة لهم السند الذي لا بد منه في عملية تأكيد الذات لمواجهة ذلك التحدي ، وبذلك فتلة الأنواع الأدبية لم تكن لتساند هذه اليقظة والوعي ، وحتى إذا ساندتها فإن طابع المباشرة والتقرير ظل جاثماً يشبهه على النماذج الشعرية ، في حين أن المحاولات التي استهدفت بعث القلب القصصي الروائي : عادت لتنتع من معين التراث لا لتطويره . ولكن للكتابة على غرار ما أدى إلى ظهور عدة نماذج يرى فيها البعض السمات الروائية دون أن تكون كذلك ، انها نبضة التفرع في صلب الماضي لا الخروج من شرفته نحو المستقبل .

يقول الجابري أيضاً :

« وأن يكون الخطاب أي خطاب محكوماً به » سلف » معناه أنه خطاب لا يرى الواقع كما هو بل يعبر عنه ، ولا

« ريسان » ، فشعر « امرؤ القيس » و « البحري » و « أبو تمام » وحتى « ابن زيدون » يعطي الدلالة على قوة المخيلة . وكما أشرت فإن الغاية قصدت إلى الوعظ . . والتعليم والاستجداء دون إعطاء الاعتبار لابتداع نص قصصي روائي .

والاشكال التعبيرية المشار إليها أفادت الغرب كثيراً ، ذلك أنها كانت بمثابة الركيزة التي اعتمدوا عليها في كتابة قصصهم ورواياتهم ، فعضمهم هذه الاشكال خلق في ذاتهم التوق لتطويرها ، بل إن ملاحظتها تبدو واضحة في أكثر من نموذج غربي ، ونضرب مثالا على ذلك بحكايات « ألف ليلة وليلة » والتي ظهر على غرارها العديد من القصص والروايات : « ألف سهرة وسهرة » و « ألف ساعة وساعة » (١٢) .

اذن تأثر الغرب بالعرب كائن ، لكن الغرب حين أبتدع وأعطى وفق فنية دون قصد معتمد - فالغاية إحداث فن يعبر عنه السائد من قضايا ومشاكل . فن يوازي التحول الحاصل على صعيد البنية السياسية والاجتماعية ، وبذلك كان فن القصة والرواية لا ينطلق من فراغ ، فعل مستوى القراءة نجد التراث العربي ، وعلى صعيد المرجع نجد الواقع الغربي .

الرواية فن أخذ من الغرب :

لقد كان للتحول على صعيد البنية الفكرية والاجتماعية العربية أثره في البحث عن شكل تعبيرية له أهميته سواء في الفترة الاستعمارية حيث وجد الغرب أنفسهم في أسر الغرب الذي يتحداهم بفكره وقوته على

(١٠) مجلة قضايا عربية ، و بحث الناقد المصري ، أحمد محمد حطية ، العدد ١ ، يناير ١٩٨٢

(١١) كتاب « الخطاب العربي المعاصر » للدكتور ، محمد عابد الجابري ، دار الطليعة والمركز الثقافي العربي .

يعرف به ، وبالتالي لا يرى المستقبل إلا من خلال « التمثال » الذي يقيمه في ذهنه لـ « السلف » الذي يستكين إليه بل يستسلم له ، فهو أذن خطاب وعي مستلب ،

فالنماذج الإبداعية التي ظهرت في مطلع القرن التاسع عشر لن تخرج من إطار التراث نحو بحث شكل للتعبير يتماشى واليقظة على السواء ، بل إن الأهداف التي رامت تأكيدها هي ذاتها التي تعرفنا عليها ونحن بصدد الحديث عن ملامح القصة والرواية في جذور الأدب العربي في معنى أن سيطرة التيار التعليمي الوعظي ظل حاضرا كما كان سابقا « فرفاعة الطهطاوي » في « تلخيص الأبريز » في تلخيص باريز « الذي يرى فيه الباحثون النموذج الروائي لم يكن كذلك ، انه حديث في الوعظ والنصيحة وفي الرغبة الكامنة وراء بث العلم والتعليم ، الى جانب كونه يتطرق لجغرافية البلد (باريس) وطبيعة الحكم من حيث القانون ، الشيء الذي يوضح أن الهدف من كتابته لم يكن روائيا على الإطلاق ، انه عبارة عن بحث أو تقرير أشياء لا تتوافق نهائيا مع طبيعة الرواية من حيث الفن . . يقول الباحث « عبد المحسن طه بدر »^(١٢) :

« . . . فان كتاب تلخيص الأبريز يتميز بأنه يغفل العناصر الروائية أغفالا تاما » فالشرط الروائي في مكوناته ينهض لتأكيد الفن ، وذلك طبعا لا يتأتى الا بذكر العناصر الروائية المستوجب توفيرها ضمن النص وهذا الغياب نفسه يجسّد في « عيسى بن هشام » و « للمويلحي » الذي اتخذ شكل المقامة مؤكدا نفس الأهداف السابقة .

لذا فالتصور الذي انطلق منه سواء « رفاعة الطهطاوي » أو « المويلحي » تصور مؤداه إعطاء المعرفة بهدف التثقيف ، وليس كتابة نص روائي له جماليته وخصوبياته .

يقول نفس الباحث :

« . . . فهؤلاء الرواد الأوائل لم يدخل في اعتبارهم أنهم يقدمون الى قرائهم رواية ، وإنما كان هدفهم تعليم هؤلاء القراء وتثقيفهم » .

ونشير الى أن في هذه الحقبة ظهرت عدة روايات أوروبية لها أهميتها فمن ناحية عكست مستوى التعبير عن التحول الاجتماعي الذي اعتري المجتمع الأوروبي ، كما أعربت عن فنية أهمها التطرق لنثر هذه العلاقات الاجتماعية كما يرى « لوكاش » في حديثه عن الرواية كامتداد للشكل الملحمي .

وبما أن ثلثة من المثقفين قد هاجرت نحو الغرب بحثا عن المعرفة أو لأهداف أخرى ، فقد كان لا بد من حدوث تأثير يمس هذه الفئات بالضبط . . يمس فيها حساسية التعبير ، كل هذا أعطى الشرارة الأولى للرواية العربية . . فكانت في ١٩١٤ « زينب » لمحمد حسين هيكل ، وهي رواية أثارت سيلا من الاختلافات حولها وكذلك حول مضمونها الا أن الإجماع أقر اعتبارها فاتحة الفن الروائي العربي . . . يقول « بطرس الحلاق » على لسان أغلبية النقاد :^(١٣)

« « زينب » هي إذن الرواية التي يعتبرها النقاد بالإجماع - أو يكاد - باكورة الرواية العربية الفنية » ويقول « صبري حافظ » :^(١٤)

(١٢) كتاب الباحث « عبد الحسن طه بدر » تطوير الرواية العربية الحديثة »

(١٣) مجلة « الآداب » ١٩٨٠ عدد ٢ - ٣ خاص بالرواية العربية الحديثة

(١٤) « قصور » عدد خاص « النقد الأدبي والمعلومات الإنسانية »

المؤلف نفسه ، ويدور المحور الثاني على يؤس الحياة في الريف الذي ينشأ عن إنكار المجتمع الريفي لحاجات القلب البشري ووقوفه موقفا متصلا من الحب وعدم الاعتراف بشرعيته ، أما المحور الثالث فيندور حول التعبير عن حب المؤلف لوطنه وإعجابه الكبير بجمال ريف بلاده ، وينجح « هيكل » في روايته حين يستطيع التوفيق بين هذه المحاور الثلاثة ، ويفشل حين يحتفظ كل موضوع من هذه الموضوعات بوجوده المستقل ، ويعجز عن التوفيق بينها جميعا .

وان كان « بطرس الحلاق » قد اعتبر إجماع النقاد حول « زينب » كبداية للرواية . . فإنه تساهل عن انفراد عن قيمتها معتبرا بأنها ليست من الرواية في شيء بدليل عالمها الروائي غير المستقل ، ثم عدم تنامي مواقف شخصياتها ، الى جانب كونها عكست قيم الغرب الفردية ، والواقع أن هذا التحامل اكتسب صبغة أيديولوجية خالصة ، إذ أن ما جاء به « طه بدر » يتسم بالكفاية للرد عنه ، و « زينب » ليست الرواية الوحيدة التي عكست قيم الغرب ، وإنما ثمة العديد من الروايات العربية كذلك ، خاصة أن راسمالية المجتمع الأوروبي تعني الفردية ، وتناصر التشتت ، ومثله في موقفه قاص وروائي مصري شاب « عبده جبير » .

يقول الأول : « بطرس الحلاق »^(١٦)

« فلا تمتاز زينب قطعاً لا باستقلالية عالم الرواية ، ولا ببناء الشخصيات ، ولا بتكامل مختلف العناصر ، ولا بالمقدمة والحركة . »

« إنها رومانسية غربية مسقطة على واقع مصري »

ويقول الثاني « عبده جبير »^(١٧)

« فقد زعزعت رواية « زينب » لمحمد حسين هيكل في العقد الثاني من هذا القرن مكانة عدد كبير من الروايات والروائيين الذين رسخت أهميتهم منذ بدايات القرن . . . »

ولقد أثارت عدة تساؤلات لها أهميتها ، فالمؤلف اختار في البداية وضع اسم « فلاح مصري » عوض اسمه الحقيقي والذي لم يكتبه الا في ١٩٢٩ بعد طبع الرواية من جديد ، كما أنه لم يشر الى عمله باعتباره رواية وإنما : « مناظر وأخلاق ريفية » ، ولعل السبب في كل هذا كما يرى « عبد المحسن طه بدر » يعود الى كون محمد حسين هيكل ، وبحكم وسطه الاجتماعي ، وممارسته لمهنة المحاماة ، خاف على سمعته ومكانته الى جانب كون موضوع الرواية يتعلق بقصة حب . علما بأن وضع المرأة لم يكن بالوضع الجيد ، بل إن « هيكل » اعتبر تخلف القصة والرواية عائد الى تخلف المرأة أساسا ، أما بواعث التأليف فتصدت في الارتباط بالواقع المصري ومقاومة الأتراك ثم الحنين الى مصر في ديار الغرب . وأرى أن الباعث الثالث أكثر أهمية حيث يرمي الى التأثر بالأدب الفرنسي - بالذات النزاع الرومانسي - أما أطروحة النص وأهدافه فيختصرها « طه بدر » فيما يلي :^(١٨)

« وكان لمحاولة « هيكل » في روايته تحقيق أكثر من هدف أثره في أن روايته تدرج على أكثر من محور ، أما المحور الأول فيندور على قلق المؤلف وضياحه الذاتية وعجزه عن تحقيق أمله في علاقة حب ناجحة ، ويظهر هذا القلق والعجز مثلا في شخصية « حامد » المثقف ابن صاحب الأرض الذي يعبر في الرواية عن شخصية

(١٥) كتاب « عبد المحسن طه بدر » السالف الذكر

(١٦) ورد رأي « بطرس الحلاق » و « محمد برادة » في الأدب للنقاد إليها سابقا

(١٧) أما « عبده جبير » فجاءه رأيه ضمن حوار ألقته « المقاصد » العددان ٢٢/٢٣ مارس ١٩٨٤

« فأنا عندما أقيم رواية زينب لمحمد حسين هيكل - وأنا أرى أنها ليست رواية على الإطلاق ، بل هي صورة ريفية » .
وأورد في خاتمة هذا المقام رأيا للدكتور « محمد برادة » :

« وبهذا اختلفت التاويلات فان الرواية العربية الحديثة جاءت قريبة في أشكالها ومضامينها من الرواية الأوروبية ، لأن الفلسفة الاقتصادية والاجتماعية الموجهة للنهضة العربية تدور في تلك الصورة العامة للمجتمعات الغربية رغم استحالة تحقيق النتائج نفسها » .

استنتاجات

ما يمكن الانتهاء اليه بصدد الرواية كفن أخذ عن

الغرب هو أن النماذج التي جاءت في مطلع النهضة لم تكن لتمثل الا التراث العربي في تعليميته ، فهي لم تعمل على التطوير ، وإنما الإبقاء والاتباع عوض الإبداع ، في حين كان الغرب قد مضى خطوة الى الأمام بالفن القصصي والروائي ، وبذلك كانت « زينب » فاتحة باب الرواية العربية ، فالشكل الفني السائد حالياً لا يدل على أن الرواية العربية تطورت بطريقة الكتابة التي عرنتها نماذج النهضة وإنما وفق الشكل الغربي الذي اعتمدته أكثر من كاتب روائي وقاص عربي ، ثم إن البحث السائد حالياً عن شكل مغاير إنما يعكس الضيق بالشكل الغربي ، كما يعكس على الصعيد الاقتصادي والسياسي رغبة البحث عن الذات بغية التواجد الفاعل عوض الاستمرار في التبعية .



يمكن النظر إلى الخيال بوصفه مفهوماً أساسياً في شبكة المفاهيم التي تتكون منها أية نظرية أدبية ، كما يمكن النظر إليه بوصفه فاعلية أساسية في أية ممارسة إبداعية للأدب . ولكن الخيال - المفهوم يتجلى في كل نظرية على نحو مغاير ، ويتحدد على أساس من العلاقات الوظيفية التي يؤديها داخل النظرية ، كما أن الخيال - الفاعلية يتجلى بتجليات متباينة ، لا يمكن فصلها عن العلاقات الوظيفية التي تنطوي عليها كل ممارسة إبداعية ويبدو الأمر - من هذا المنظور - وكأن النظر إلى الخيال لا بد أن ينطوي على قدر من الازدواج على نحو يصبح معه الخيال - في مستوى للنظر - أقرب إلى أن يكون قاسماً مشتركاً عاماً ، لا تخلو نظرية أدبية من تقدير أهميته ، أو تخلو ممارسة إبداعية من إظهار فاعليته، ويصبح الخيال - في مستوى آخر - أقرب إلى أن يكون خصوصية مفهومية ترتبط بالنظرية التي نتحدث عنها أو ننتهي إليها ، أو ترتبط بالممارسة الإبداعية التي نتأملها أو نعانيها . وإذا كان الخيال - في المستوى الأول - يأخذ صفة الخاصية النوعية العامة التي تميز الأدب في مجمله ، أو في نوع من أنواعه - عن غيره ، فإن الخيال - في المستوى الثاني - يأخذ صفة الخاصية النوعية الخاصة التي تميز نظرية عن نظرية أو ممارسة عن ممارسة .

عن الخيال الشعري قراءة في أبي القاسم الشابي

جابر عصفور

في المستوى الأول ، لا يمايز مفهوم الخيال بين ممارسة إبداعية للشعر وممارسة إبداعية مغايرة ، بل يصل المفهوم بين مختلف أنواع الممارسة ، مجرداً منها قاسمها المشترك الذي يجعل الشعر فاعلية تخيلية ، أو يجعل الخيال خاصية نوعية ترتد إليها قيمة الشعر في جانب أو أكثر من جوانبه . ولن يختلف - في هذا المستوى - شاعر (إحيائي) مثل حافظ إبراهيم (١٨٧١ - ١٩٣٢) عن شاعر (وجداني) مثل أبي القاسم الشابي (١٩٠٩ - ١٩٣٤) رغم أن كليهما أبعد ما يكون عن الآخر نظراً

وممارسة . وإذا كان حافظ يصف شعر صاحبه شوقي
(١٨٦٨ - ١٩٣٢) بقوله : (١)
تحمّد الخيال له براقاً فاعتل
فوق السها يستن في طيرانه
ما كان يأمن عشرة لولم يكن
روح الحقيقة ممسكاً بعناته
هل للخيال وللحقيقة مهبل
لم يسنه السواد في ديوانه

يدرك بالحاسة الظاهرة ، ولم يتجاوزها إلى
المعنى الذي تتقوم به الحقيقة ويكون مبدأ
لكمالها ، وهو التخيل في الشعر والمنطق في
الإنسان ، فالروح التي يعد بها الكلام
المنظوم من قبيل الشعر إنما هي التشابيه
والاستعارات وغيرها من التصرفات التي
يدخل لها الشاعر من باب الغشيل .

إن الخيال عند هؤلاء الثلاثة خاصة نوعية لا غنى
عنها ، ولا سبيل إلى تجاهلها في إبداع الشعر أو تنظيره
على السواء . ولكن ما أن نبداً في تأمل طبيعة هذه
الخاصة عند كل واحد من هؤلاء ، أو الفاعلية التي
تنطوي عليها في سياق عدد من الممارسة والتصور حتى
نتنقل من المستوى الأول لفهم الخيال إلى المستوى
الثاني . وعندئذ نتجلى الخاصية النوعية العامة عن مغايرة
حادة ، فصل بين ما يريد حافظ من « الخيال » وما
يقصد إليه محمد الخضر حسين من « التخيل » ، ويقتضيه
بين ما ينطوي عليه الخيال من معنى وقيمة عندهما وما
ينطوي عليه من معنى وقيمة عند الشابي .

وتتجلى هذه المغايرة فيما تظهره الممارسة الإبداعية
لحافظ والشابي - أولاً - من كيفية يعمل بها خيال كلا
الشاعرين ، وفيما ينطوي عليه تنظير الشابي ونعمد
الخضر حسين - ثانياً - من مدى ما يصل إليه الخيال
الشعري في الكشف عن لون متميز من المعرفة ، وما
يترتب على هذا المدى من تحديد لوضع الخيال الشعري
نفسه بين طرفي ثنائيات متعددة ، يتعارض فيها القلب
مع العقل والروح مع الجسد ، والمثال مع الواقع
والشاعر مع التراث .

فإن الشابي يصف شعره بقوله : (٢)
وما الشعر إلا فضاء
فيما يسر بلادي وما يسر المعالي
وما يشير شعوري من خافقات خيالي
وليس بين القولين فارق في تأكيد أهمية الخيال ، في
شعر شوقي أو شعر الشابي ، من حيث هو خاصية نوعية
لا يقوم الشعر دونها .

ولن يختلف كل من حافظ والشابي - في هذا المستوى -
مع ما أكده محمد الخضر حسين (١٨٧٥ - ١٩٥٨)
الذي ذهب إلى أن جمال التخيل ، أعظم أركان
الشعر ، وأن « الخيال » هو المبدأ الأساسي الذي يجب
أن ينطلق منه تعريف الشعر ، ولذلك ألف أول كتاب
نعرفه - في نقدنا العربي الحديث - عن « الخيال في الشعر
العربي » (١٩٢٢) ، وافتحه بقوله : (٣)

و ذهب بعضهم في حد الشعر إلى أنه كلام
موزون مقفى ، وهذا مثل من يشرح لك
الإنسان بأنه حيوان باذي البشرة منتصب
القامة ، فكل منها قد قصر تعريفه على ما

(١) ديوان حافظ إبراهيم (دار الكتب ، القاهرة) ١٩٣/١ .

(٢) ديوان أبي القاسم الشابي (بيروت ، ١٩٧٢) ص : ٦٢ وسكتفي بعد ذلك - بالإشارة إلى الصفحة في المتن .

(٣) محمد الخضر حسين ، الخيال في الشعر العربي (القاهرة ١٩٢٢) ص : ٤ .

إلى الحقيقة المعقولة . وما أكثر ما نسمع - داخل سياق هذا الشطور - شيئاً قريباً مما ذهب إليه المنطوطي (١٨٧٦ - ١٩٢٤) عندما قال (٤) :

« إن الخيال غير المرتكز على الحقيقة إنما هو هبوة طائرة من هبوات الجو ، لا تهبط أرضاً ولا تصعد سماءً » .

قد يشابه السطح الظاهري بين دلالة « التحليق » في أبيات حافظ والشابي خصوصاً حين يتحول الشعر - في أبيات الشابي - إلى « فضاء يرف فيه مقالي » ، ولكن هذا التشابه قرين المستوى الأول من فهم الخيال ، فإذا قرناه بالمستوى الثاني انداح هذا السطح الظاهر في سياق محدد ، يؤكد حركة المحلق في هذا الفضاء الشعري ، بل حريته التي يؤكد بها الشابي بقوله (٥) :

« إن روح الشاعر حرة لا تطمئن إلى القيد ولا تسكن إليه ، حرة كالمطائر في السماء ، والموجة في البحر ، والنشيد الهائم في آفاق الفضاء حرة فسيحة لا نهائية » .

وتؤكد الصلة بين « الشعور » وخافقات الخيال « في أبيات الشابي » . ويرى القلب في الصبغة الاستعارية « خافقات الخيال » بعلاقتها المضممة التي تجعل حركة الخيال « خففاً » للقلب ، وعلاقتها الظاهرة التي تجعل « خافقات الخيال » ثورة من ثورات « الشعور » . وكما يندو الخيال قرين الشعور - في هذا السياق - يتجاوب « الخيالي » مع « الروحي » بتجاوب القرنين مع القرنين ، ويتناثر الخيالي - في الوقت نفسه - مع « العقلي » و « المادي » تنافر التقيض مع التقيض ، فيندو الخيال - في آخر المطاف - قرين نوع متميز من المعرفة بسمو على المعرفة العقلية والحسية على السواء .

ولذلك تؤكد أبيات حافظ التوازن بين طرفي ثنائية الخيال والحقيقة وما يتجاوب معها من ثنائيات أخرى في شعر شوقي الذي :

يملي عليه عقله وجنانه
ما ليس ينكره هوى وجدانه

ويتخذ هذا التوازن معناه المحدد في علاقات تصويرية لسياق أوسع ، يتحول فيه « الخيالي » إلى مجرد كساء براق يعرض « الحقيقي » عرضاً مؤثراً فحسب ، وعلى نحو لا يكشف فيه الخيالي عن حقيقة خاصة به ، بل يندو صفة من صفات تحليق لا يتباعد عن « روح الحقيقة » الخارجية التي تعقل كل حركة من حركات الخيال ، فتشد تحليقه إلى أمراس العقل والصنعة والتقاليد .

وإذا مضينا في تأمل أبيات حافظ - داخل سياق هذا المستوى من النظر - لاحظنا أن الخيال « براق » يعتليه من يستخدمه ليظهر علقاً « فوق السها » ولكن البراق مجرد أداة لا تقود من يستخدمها في التحليق أو تبديه بذاتها فلا بد من قوة أخرى ، خارجية ، تتولى الهداية والتوجيه . وإمكان السقوط أو الغلو إمكان قائم ، محتمل ، في كل حركة للتحليق لا سبيل إلى تجنب عثرته إلا بالتمسك بمنان العقل أو « روح الحقيقة » . إن هذا التمسك - وحده - هو الذي يوازن بين الخيال ، « والحقيقة » كي لا يغطي أحدهما على الآخر ، فيصل الشاعر إلى هلوسة المجنون مع غلو الخيال ، أو جفاف الفكر مع طغيان العقل . وخبر الشعر - من هذا المنظر - ما توازن فيه التقيضان ، فيملي العقل ما يؤديه الوجدان ، ويملي الوجدان بما لا ينكره العقل ، لتظل الحقيقة المعقولة مشوبة بالخيال ، ويظل الخيال مرتكزاً

(٤) راجع لصاحب هذا البحث ، الخيال المتفعل - دراسة في نقد الأحياء ، مجلة الألام ، بغداد نوفمبر ١٩٨٠ .

(٥) أبو القاسم محمد كرو ، آثار الشابي (المكتب التجاري ، بيروت) من ١٦١ .

بها الشاعر إدراكه النادر للمشابهة البديعة من ناحية ثانية .

والمسافة قريبة كل القرب بين براعة الصنعة في التخييل - عند محمد الخضر حسين - وبراعة السبك التي يغدوها التخييل نفسه كساء خارجياً للمعنى ، أو صورة لغوية مستقلة عن مادتها ولاحقة عليها . والمسافة قريبة - بالمثل - بين أثر هذه البراعة وما يؤديه القياس المنطقي الخادع ، إذ يقصد بـ«سبكها» اختلاب العقول وغداعة النفوس . ويصل بين براعة الصنعة وأثرها قاعدة نفسية مؤداها «أن من عادة النفس الارتياح للامر تشاهده في زي غير الذي تعهده به» ، والتخييل يأتي النفس عن هذا الطريق «فيرض عليها المعاني في لباس جديد ويجليها في مظهر غير مألوف» (٦) .

والعلاقة وثيقة - من هذا المنظور - بين مصطلحات أساسية تتكرر في كتاب محمد الخضر حسين عن «الخيال في الشعر العربي» وأول هذه المصطلحات يقترن بالنشاط الإبداعي الذي يقوم به الشاعر ، وهو عملية «التخييل» التي تصل بين المدركات والصور التي تحتويها الذاكرة ، ليصوغ الشاعر منها وبها الشكل البديع للمعنى . وثاني هذه المصطلحات يقترن بالأثر الذي يحدته الشعر في القاري ، وهو عملية «التخييل» التي يؤثر بها «سبك» الشعر على انفعالات القاري ، فيوجه استجاباته إزاء موضوعه . ونقطة الوصل بين «التخييل» و «التخييل» وأصل نشاطهما عند الشاعر والقاري على السواء هي «المخيلة» وتلك هي «القوة النفسية» أو «الملكة» التي تمكن الشاعر من استمادة صور الذاكرة فيتسم عملها بصفة «الاستحضار» ، أو تمكنه من التركيب الجديد للصور فيتسم عملها بصفة

وكما تتقارب أفكار حافظ إبراهيم ومحمد الخضر حسين ، فيما ينطوي عليه «جمال التخييل» من قيمة يتقارب كلاهما في النظر إلى الخصوصية الأدائية لعملية «التخييل الشعري» نفسها وذلك على أساس من علاقات تصورية لسياق أوسع ، يصل بينهما كل الوصل ويباعد بينهما وبين الشابي كل البعد . ولا يتباعد - في هذا السياق - ما أفاده محمد الخضر حسين من عبد القاهر الجرجاني وابن سينا في تحديده المعنى الذي تنقوم به حقيقة الشعر عما أفاده حافظ إبراهيم من «جماعة المنطق» في تحديد الشعر ، خلال تقديمه ديوانه الأول (١٩٠١) ولا يتباعد في هذا السياق أيضاً - ما قصد إليه حافظ إبراهيم عندما وصف شوقي بأنه «واسع الخيال» والرافعي بأنه «راقي الخيال» (٧) عما يقصد إليه محمد الخضر حسين بعبارة من مثل : «هذا خيال واسع» و«هذا تخيل بديع» ذلك لأن كلا الاثنين يقصد إلى أن للشاعر «قدرة على سبك المعاني وصوغها في شكل بديع» (٨) .

وما يرمي إليه محمد الخضر حسين بسبك المعاني أو «صوغها في شكل بديع» - داخل هذا السياق - هو الوصل بين التخييل وكيفية «الابانة» عن المعنى في بلاغة عبد القاهر وشراحه . وإذا كانت «الإبانة» أو «البيان» - قرينة التعبير عن المعنى الواحد بطرائق متعددة من حيث وضوح الدلالة عليه ، تشبيهاً واستعارةً وكنايةً ، فالـ«تخييل» عند محمد الخضر حسين - عملية نفسية تحدث أثرها بالغة في اطار «البيان» لكنها تتجاوز التوضيح إلى التزين وتصل بين التأثير والإقناع وتتفاضل وسائلها على أساس من درجة الإيham في غواية القاري من ناحية ، وعلى أناس من براعة الصنعة التي يصوغ

(٦) الخيال المنفصل ، سبق ذكره .

(٧) الخيال في الشعر العربي ، ص ١٣ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٦٩ .

هو « الذي يرده العقل »، ويقضي بعدم انطباقه على الواقع ، إما على البدئية . . . أو بعد نظراً^(٩) ، كما يقول محمد الخضر حسين ، أو عبد القاهر ، أو ابن سينا ، بلا فارق يذكر . وينطوي المفهوم - ثالثاً - على أساس نفسي يفضي - بدوره - إلى نظرية في المعرفة والأخلاق على السواء . ذلك لأن التخيل كالتخيل كلاهما فاعلية خاصة بهذه « القوة التخيلية » وهي قوة تتوسط حائرة - في تراثنا الفلسفي (العقلاني) - بين الحس والعقل : يغاوبها الأول (الحس) ليدنو بها من الغريزة فيصبح تخيلها إثماً أخلاقياً أو معرفة زائفة أو هلوسة تمويهية ، ويكبح جماحها الثاني (العقل) فترتدع به أو تتبدى بنوره ، ليصبح تخيلها متمعلاً يزخرف الحقائق الثابتة التي يعرفها خاصة العقلاء بالاستدلال ، ويحسن الأخلاق التي يقرها الحكماء بالبرهان .

والأسس السابقة ، وتحديدأ ، هي ثلاثة من أهم الأسس « الاحيائية » التي تمردت عليها الرومانسية العربية بكل أجنحتها (جماعة « الديوان » و « المهجر » و « أبولو » . . . الخ) التي ينتمي إليها أبو القاسم الشابي . ولذلك لن يرى الشابي - في الخيال - تابعاً يزخرف الحقائق التي يتوصل إليها العقل بحسن « السبك » أو براعة « الشكل » ، بل يرى فيه نشاطاً لاسمى ملكات النفس وهي « الشعور » أو « القلب » . ولن يرى الشابي الخيال - ثانياً - بوصفه غاوباً يجذب إلى الإثم كما تنجذب الفراشات إلى النار لتحترق بها ، بل يراه طائرأ سماوياً يخلق صوب الحقيقة المطلقة للنور الإلهي ، كما لو كان يعود إلى أصله الذي تولد منه . ولن ينطوي الشابي - ثالثاً - على هذا التوجس الإحيائي التراثي من الجوانب الداخلية لئلاسان ليكبها بعنان العقل الذي يوجه حركة الخيال بل تتحول هذه الجوانب

« الابتكار » . وإذا كان الشاعر يعتمد على هذه القوة في عمله فإنه يعتمد عليها في إشارة القاريء ، ذلك لأنه يتوجه إلى غيلة القاريء ، فيثيرها على نحو يؤدي بهذا القاريء إلى انفعال يفضي به إلى استجابة ونزوع إلى فعل مقصود من قبل . ويصل بين هذه المصطلحات كلها - على أي حال - مصطلح « الخيال » وهو مصطلح يستخدمه محمد الخضر حسين على سبيل التوسع ، لينقله عن أصل معناه القديم المحدد عند الفلاسفة - من أمثال ابن سينا - ويجعل منه - تمثيلاً مع العصر - مصطلحاً عاماً يشمل كل جوانب النشاط النوعي للشعر ، من منظوري التخيل والتخييل ، أو الابداع والتلقي - لو شئنا مصطلحاً أقرب إلى عصرنا .

ولكن الخيال هذا المصطلح العصري العام - يظل مفهوماً متميزاً في كتاب محمد الخضر حسين ، ذلك لأنه يظل منظوياً على خصوصية محددة في سياق أدبي وفكري محدد . أعني سياقاً يصل بين شعر محمد الخضر حسين نفسه وشعر البارودي والوصافي اللذين يستشهد بهما في كتابه « الخيال » - في الكتاب - ومفهومه الذي يبدأ من النماذج الفكرية والأدبية في عصر الإحياء لينتهي عند أصولها الأولى في التراث . ولذلك ينطوي المفهوم - عند محمد الخضر حسين - على أساس بلاغي يصله بعبد القاهر صلته بصناعة « البيان » ، بكل ما تنطوي عليه هذه الصناعة من ثنائية يتدابر فيها « السبك » أو الشكل البديع « مع المعاني » أو « الأفكار » التي يمكن أن تقوم مستقلة بذاتها، وينطوي المفهوم - ثانياً - على أساس منطقي ، يوصل بين الخيال والقياس وثنائيتيه « التخيل / التصديق » التي تمحدد أنواع القياس في المنطق ، ليصبح « التخيل » من الكلام - أو القياس -

(٩) المصدر السابق ، ص ٧ - ٨ .

ولن نتباعد عن الحقيقة لو قلنا إن مجموعة من العوامل الأساسية التي دفعت الشابي إلى إلقاء محاضراته الشهيرة التي صارت كتاباً عن «الخيال الشعري» مرتبطة بالهجوم على المفهوم الإحيائي لهذا الخيال؛ على النحو الذي صاغه به كتاب سلفه التونسي المتمصر محمد الخضر حسين. ولا شك أن هذه العوامل كانت تتجاوب مع مجموعة مقاربة من الدوافع، دفعت الشابي إلى تقبل التحدي، والتحدث في الموضوع الذي اقترحه «النادي الأدبي لجمعية قداماء الصادقية» عن «الخيال الشعري عند العرب» وهو الموضوع نفسه الذي كتب فيه سلفه الذي صار حصصاً عنيفاً للمدرسة الحديثة، في القاهرة، وواحداً من «رجعي مصر» فيما يصفه الشابي في إحدى رسائله^(١٠).

ولقد ألقى الشابي محاضراته عن «الخيال الشعري» في أمسية من الأماسي العاصفة^(١١) التي شهدتها قاعة الخلدونية في تونس العاصمة، في شهر شعبان (١٣٤٨هـ/ ١٩٢٩م) أي في نهاية العقد الذي وصل فيه هجوم «المدرسة الحديثة» على «المدرسة القديمة» إلى ذروته بعد أن قدم أبناء المدرسة الأولى نماذج حاسمة من أدبهم في العقد السابق^(١٢). ولقد بدأ هذا الهجوم مع نشر كتاب إبراهيم المازني عن «شعر حافظ إبراهيم» (١٩١٥) - في العام نفسه الذي صدر فيه كتابه الحاسم «الشعر: غاياته ووسائله» - وظل الهجوم يتصاعد طوال العشرينات، ابتداءً من «الدويان» (١٩٢١) الذي شارك فيه العقاد المازني، ومروراً بمقالات طه حسين عن «القدماء والمحدثين» - في «السياسة» - (١٩٢٢) وكتاب «الغريال» (١٩٢٣) ليخاتيل

الداخليه لتصبح أساس تميز «الفرد الفذ» الذي نادى به الرومانسية العربية لترد إلى تميزه الداخلي نبع الشعر والسوحي والإلهام، وتصل بين هذا النبع وانطلاق الخيال.

وإذا كان «الخيال» الذي يتحدث عنه محمد الخضر حسين قرين هذه «المخيلة» التي قد ينتهي مجموعها - في التراث الفلسفي الذي يعتمد عليه - إلى الجنون والهلوسة فإن «الخيال» الذي يتحدث عنه الشابي قرين هذه الطاقة الخلاقة التي تحدث عنها الشعراء الرومانسيون، والتي رأوا فيها السبيل الوحيد إلى اكتشاف الحقائق الروحية للإنسان والحقيقة المطلقة للعالم. ولذلك يتباعد «خيال» الشابي كل البعد عن السياق الذي يدور فيه «خيال» محمد الخضر حسين وحافظ إبراهيم وأقرانها، ليقترب «خيال» الأول بصفة «الشعري» وتقترب الصفة نفسها بسياق آخر، هو نقيض للسياق الإحيائي ونفي له على السواء.

٢ - ١

وتتكشف العلاقة بين كتاب محمد الخضر حسين «الخيال في الشعر العربي» (١٩٢٢) وكتاب الشابي «الخيال الشعري عند العرب» (١٩٢٩) - من هذا المنظور - عن نوع من التضاد الحاسم، هو ذلك التضاد الذي يواجه به «الحديث» الصاعد «القديم» السائد، ليتحرر الأول من سطوة التقاليد التي يفرضها الثاني، فيؤكد هويته الجديدة التي تعد بالكشف عما لم يتم الكشف عنه.

(١٠) رسائل الشابي (تونس ١٩٦٦) ص ٤٦.

(١١) أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب (تونس ١٩٦٣) وراجع بوجه خاص تقديم زين العابدين السنوسي ص ١٣.

(١٢) يمكن أن نذكر - على سبيل المثال - بصدر الدين الأول لعبد الرحمن شكري في ١٩٠٩ وفي ١٩١٠ أثناء الفجر، وأمّ شادي و١٩١٣ الديوان الأول للملازمي والشابي لشكري، و١٩١٦ الديوان الأول للعداء، و١٩١٨ والمراكب، وجبران ... الخ.

والخيال ، وهي تنعم على المدرسة الحديثة أياً تستحدث في الأدب العربي فنوناً من البيان مشبعة بما في الروح الأجنبية وآدابها من طرائف التفكير والخيال والإحساس ، وهي تدعي أن ذلك لا يلائم طبيعة اللغة العربية ولا ينسجم على ما تسميه : الأسلوب العربي الصميم .

وأما المدرسة الحديثة ، فهي تدعو إلى كل ما تكفر به المدرسة القديمة بدون تحور ولا استثناء ، هي تدعو إلى أن يجدد الشاعر ما شاء في أسلوبه وطريقته في التفكير والعاطفة والخيال ، وإلى أن يستلهم ما شاء من كل هذا التراث المعنوي العظيم الذي يشمل كل ما أدرجته الإنسانية من فن وفلسفة ورأي ودين ، لا فرق في ذلك بين ما كان منه عربياً أو أجنبياً وبالجملة فهي تدعو إلى حرية الفن من كل قيد يمنع الحركة والحياة ، وهي في كل ذلك لا تكاد تتفق مع المدرسة القديمة إلا في احترام قواعد اللغة وأصولها .

ومن اليسير أن نلاحظ - في النص - أن الخيال يحتل دوره اللافت في تمييز الشابي بين المدرسة القديمة والمدرسة الحديثة . يتجلى ذلك في الحاح المدرسة الأولى على « الأسلوب العربي الصميم » الذي يقتصر بفُسر وبمحدودة ثابتة « من التفكير والخيال والإحساس » وذلك على التقيض من المدرسة الثانية التي تتنبذ الأسلوب الثابت لهذه الضروب ، فتعمل على اطراحها لتتمكن من التعبير عن أخفي العواطف المستترة ، والتي كان

نعيمه ، وإنهاء بكتاب « في الشعر الجاهلي » (١٩٢٦) لعله حسين ، وقد نقضه محمد الخطير حسين في العام اللاحق ، مفتتحاً نقضه بتصدير من مفتي الديار المصرية .

ولا شك أن أمثال هذه الكتب المتلاحقة تمثل تصاعد مد « المدرسة الحديثة » في جوانبه النقدية المتعددة ، وتحولها إلى الهجوم العنيف على التيارات التقليدية الأدبية السائدة ويوازي تصاعد درجة الهجوم وتعدد جوانبه . في هذا المد - تصاعد موجة « المدرسة الحديثة » نفسها واندفاعها لتغمر كل الشواطيء الأدبية ، ومنها تونس ، على نحو تولدت معه موجة نشطة ، تدافعت محاضراتها في « النادي الأدبي لجمعية قدامى الصادقية » وتدافعت كتاباتها في مجلة « العالم الأدبي » التي أصدرها زين العابدين السنوسي .

ولم يكن من قبيل المصادفة - والأمر كذلك - أن توجه إلى الشابي وأقرانه من أبناء « المدرسة الحديثة » في تونس - انهم أنفسهم التي كانت توجه إلى طلائع هذه المدرسة في مصر أو المهجر ، وأن تسبق محاضرة الشابي العاصفة محاضرة أخرى تذكر بطله حسين على نحو مباشرة فقد « قامت ضجة ... إثر مسامرة امريء القيس التي أنكر فيها .. المهدي وجود امريء القيس »^(١٣) ، وأن يتولى محمد الخليلوي الكتابة منتصراً للعقاد من كتاب الرافعي « على السقود » .

ويجدد الشابي الفارق بين المدرستين - في تقديمه ديوان « الينوع » لأحمد زكي أبي شادي على النحو التالي^(١٤) . « أما المدرسة القديمة فهي تزعم أن (في) اللغة العربية مزاجاً خاصاً لا يسع إلا ضروباً محدودة من التفكير والحس

(١٣) أبو القاسم الشابي ، مذكرات (القادر التونسية للنشر ، تونس) ص ٥٧ .

(١٤) آثار الشابي ، ص ١٢٢ - ١٢٣ .

أديب الأمل لا يستطيع تصورهما وإدراكها ، فضلاً عن التعبير عنها وتنفخ الحياة فيها^(١٥) . وإذا كانت المدرسة الأولى تؤكد « التفكير والإحساس والخيال » بوصفها عناصر ذات مواصفات ثابتة ، كأنها عمود شعر لا سبيل إلى تغييره أو الخروج عليه ، فالمدرسة الثانية تنفي هذه المواصفات وتطمح هذا العمود ، لتحرر التفكير والإحساس والخيال ، فتؤكد حضور الشاعر الذي « يشعر ويفكر » ويجاوبنا بالعطف والحس والخيال ، وينسبنا لحظة وجودنا المحسوس بما يخلعه علينا من جمال الفن وصوره ، ويرتفع بمشاعرنا فوق دنائنا هذا العالم ومحققاته^(١٦) .

ويبدو الأمر - في هذا السياق - وكأن الشابي قد اختار مفهوم « الخيال » واعياً بأهميته الحاسمة في أية نظرية أو ممارسة للشعر ، وواعياً بأن إعادة النظر في هذا المفهوم هي المنطلق الأول في تجاوز التقاليد الإحيائية وتأسيس ممارسة إبداعية جديدة ، تؤكد انطلاقاً « التفكير والإحساس والخيال » . ومن الواضح أن قراءة الشابي لأساتذته من طلائع الرومانسية العربية كانت تؤكد وعيه بالأهمية الخاصة التي ينطوي عليها الخيال في النظرية الرومانسية ، تلك الأهمية التي جعلت ناقداً مثل موريس بورا يقول :^(١٧) .

« إذا أردنا أن نميز خاصية بعينها تفرق بين الرومانسيين الانجليز وشعراء القرن الثامن عشر وجدنا هذه الخاصية في الأهمية

التي خلعها الرومانسيون على الخيال وفي النظرة الخاصة التي نظروا بها إليه » .

ولقد كانت أفكار الرومانسية الانجليزية عن الخيال - بوجه خاص - مبدولة للشابي في كتابات عبد الرحمن شكري (١٨٨٦ - ١٩٥٨) وعباس العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) وإبراهيم المازني (١٨٩٠ - ١٩٤٩) وغيرهم . وإذا كنا نلمح - بالقدر نفسه - صدى أفكار كولدرج (S.T. Coleridge 1772-1834) وشيلي (P.B.Shelley 1792-1822) ووردزوث (W. Wordsworth 1770-1850) وويليك (W. Blake 1757-1827) وهازلت (W. Hazlitt 1778-1830) وغيرهم من الشعراء والنقاد الذين تساموا بالخيال في مواجهة العقل ، وقرنوا الخيال بالحدس والقدرة على اكتشاف الحقائق الروحية . ولقد صارت هذه الأفكار جانباً من تصور « المدرسة الحديثة » للشعر . أعني التصور الذي يصل الشعر بالتعبير الوجداني ، ويصل التعبير الوجداني بفاعلية الخيال ، لتصبح هذه الفاعلية قرينة الإلهام والكشف من ناحية ، وعلامة على الشاعر الذي صار نبياً من ناحية ثانية .

وإذا كنا نجد عند عبد الرحمن شكري صدى لتمييز كولدرج الشهير بين « الوهم » و « الخيال » ، ونجد في كتابات المازني صدى لأفكار شيلي ، أو نجد عند العقاد تأثيراً واضحاً بهازلت فإننا نجد عند الجميع إيماناً شبيهاً بذلك الإيمان الذي دفع كولدرج إلى أن يتصور الخيال بوصفه قوة الإدراك الحية التي ينطوي بها الشاعر على تكرار لفعل الخلق الأزلي للأنا المطلقة للكون^(١٨) .

(١٥) المصدر السابق ، ص ١١٧ .

(١٦) المصدر السابق ، ص ١٢١ .

(١٧)

— C.M.Bowra , The Romantic Imagination , oxford Univ . Press , London 1966 , p.I .

(١٨) على نحو ما نجد في هيمنة الشعر بين « الخيال الأولي » والخيال الثانوي ، راجع :

— Princeton Encyclopedia of poetry and poetics , princeton Univ press , 1974 , p . 74 .

يصادق عليه العقل « أو يتحد بالغرائر ، فلا تنطوي على قيمة إلا « إذا لم تخرج عن دائرة التعقل »^(٢١) وكما يعارض الشابي المفهوم الاحيائي التراثي (القديم) للخيال في كتاب محمد الخضر حسين بالمفهوم الرومانسي (الحديث) يؤكد كتاب الشابي القيمة الروحية للخيال ، فتقرأ في الكتاب جملاً حاسمة من قبيل^(٢٢) :

« أريد أن أبحث في الخيال من ذلك الجانب الذي يتكشف عن نهر الانسانية الجميل الذي أوله لانهائية الانسان وهي الروح وآخره لانهائية الحياة وهي الله » .

« الخيال الشعري (هو) ذلك الخيال الذي يحاول الانسان أن يتعرف من وراءه حقائق الكون الكبرى ويتعمق في مباحث الحياة الغامضة » .

« الخيال الشعري لا يضطر إليه إلا من أراد خوض ظلمات الحياة وأنفاقها واستطلاع ما في خفايا النفوس من صور ورسوم ، لأن الخيال الشعري هو فانتوس الحياة السحري الذي لا تسلك مسالكها بدون » .

ان هذه الجمل دوال تشي مدلولاتها بالسياق المحدد الذي يتحرك فيه مفهوم الشابي ، عن الخيال فهي دوال تصل الكتاب بالنظرية الرومانسية للشعر ، وتنطوي على بعض ما تتضمنه هذه النظرية من أصول معرفية وميتافيزيقية لا سبيل إلى فهم كتاب الشابي دونها .

١ - ٢

يبدأ الشابي كتابه بتحديد رأيه في الخيال عبر نقاط

والفارق بين هذه الفكرة ودلالة بيت العقاد الشهير^(١٩) :

الشعر من نفس الرحمن مقتبس .

والشاعر الغد بين الناس رحمن
فارق يسر يصل بين الشعر والكشف ، ويصل بين الكشف وقدرة الخيال على الخلق . ويبدو أن هذا النوع من الايمان هو الذي يصل جماعة « الديوان » بجبران خليل جبران^(١٨٨٣-١٩٣١) على نحو من الانحاء ، خصوصاً في منطقة التأثير بأفكار شاعر مثل بليك كان له أثره الأوضح في جبران فيما يتصل بالايمان بقداسة الخيال ، وما يؤكد هذا الايمان من عبارات حاسمة من قبيل^(٢٠) :

« ان عالم الخيال هو عالم الأبدية . إنه الصدر المقدس الذي يجب أن نتجه إليه بعد ذبول الجسد المادي . إنه عالم مطلق خالد ، بينما عالم الطبيعة محدود زائل . وفي هذا العالم الخالد ، وحده ، توجد الحقائق الثابتة للأشياء التي نراها منعكسة في مرآة الطبيعة ، فنحن لا ندرك الأشياء في هيئتها الأزلية إلا في الخيال الانساني الذي هو بمثابة الجسد المقدس للمخلص والكرمة الصافية للخلود » .

ولقد كان لهذا الايمان البالغ بالقيمة الروحية للخيال أثره اللافت في تكوين فكر أبي القاسم الشابي ، هذا التكوين الذي جعله ينغمس في فهم محمد الخضر حسين لغات الخيال ، بكل ما ينطوي عليه هذا الفهم من تهيؤ لسان هذه الغات التي قد يوصف بها « ما لا

(١٩) جبريل الغد ، ديوان العقاد (القاهرة ١٩٦٧) ص ٤٧ .

(٢٠)

C.M.Bowra , op. cit , p. 11 .

(٢١) الخيال في الشعر العربي ، ص ٩ .

(٢٢) الخيال الشعري ، ص ٣٠ ، ٣٢ ، ١٠٢ .

ويبدو أن الفارق بين هذا الخيال - الوسيط الأول - وبين الخيال الذي يعول عليه الشاعر في عمله فارق في الدرجة فحسب (ولنتذكر ما يقوله الشابي من « أن الانسان شاعر بطبعه ، في جبلته يكمن الشعر » ص : ٢٠) يضاف إلى ذلك أن الخيال الثاني بعيد للادراك الانساني وحدته الاولى المتفتحة بين العوامل والأشياء ، ليصبح الكون كله نسيجاً حياً ، تتجاوب عناصره بلا انفصام أو انقطاع .

وسواء كنا نتحدث عن الخيال الأول أو الثاني فإن الوحدة التي يؤكدها كلاهما هي التي تعطي للكون معناه المتصل الذي أوله لانهاية الانسان - وهي الروح - وآخره لانهاية الحياة - وهي الله . لكن هذا المعنى المتصل لا يظهر إلا من خلال العلاقات التي يكتشفها الخيال بين الكائنات والأشياء . إن هذه العلاقات هي التي تبرز معنى الائتلاف والاختلاف بين الأشياء والكائنات ، فتفسر الكون للانسان ليتعرفه ، وتفسر له تعرفه لينطقه أو يعبر عنه .

وما بين التعرف والتعبير - تنطوي فاعلية الخيال على ثنائية حاسمة ، تضم طرفين يكابد الشابي في صياغة مصطلحهما ، بل يتأبى عليه - في غير حالة - إدراك العلاقة المتبادلة بينهما . أما الطرف الأول فيطلق عليه الشابي « الخيال الشعري » أو « الخيال الفني » ، وأما الطرف الثاني فهو « الخيال اللغوي » أو « الخيال المجازي » ، أو « الخيال الصناعي » والطرف الأول أقرب إلى فاعلية التعرف التي يتفهم بها الانسان - بواسطة الخيال - « سرائر النفس وخفايا الوجود » وهو « هذا الفن الذي تندمج فيه الفلسفة بالشعر ويدرج فيه الفكر بالخيال » (ص : ٢٦) . وهو خيال فني « لأن فيه تنطبع النظرة الفنية التي يلقيها الانسان على الوجود » وهو خيال شعري « لأنه يضرب بجذوره إلى أبعد غور في صميم الشعور » (ص : ٢٦) . أما الطرف الثاني فهو

ثلاث أساسية . تتصل أولها بضرورة الخيال من حيث وظيفته الاولى التي لا غنى عنها في الحياة الانسانية بكل أطوارها . وتتصل النقطة الثانية بما يتميز به الخيال البدائي من وحدة إدراكية لا انفصام فيها بين الروحي والمادي أو بين الشعور والفكر ، أو بين الحقيقة والمجاز . أما النقطة الثالثة فينقسم فيها الخيال الى قسمين : « قسم اتخذ الانسان ليتفهم مظاهر الكون وتعايير الحياة ، وقسم اتخذ لظاهر ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف » (ص : ٢٠) .

هذه النقاط الثلاث تمثل المهاد الذي يبنى عليه مفهوم الخيال عند الشابي ، وإذا وصلنا هذه النقاط بغيرها من نقاط الكتاب ، بل بغيرها مما ينتثر في كتابات الشابي التي نعرفها ، اكتملت صورة البناء النظري للمفهوم ، بكل ما ينطوي عليه من جوانب معرفية وميتافيزيقية . وأول أبعاد هذه الجوانب المعرفية متصل بالمقدمة الأولى ، ويرتبط بما تنطوي عليه من تسليم بأن الخيال هو الوسيط الأول لكل إدراك انساني أو كل معرفة بشرية . قد يكون هناك فارق - في طبيعة هذه المعرفة - بين خيال الانسان الأول الذي يتميز إدراكه بوحدة لا تنفصل عناصرها وبيننا نحن الذين نقسم العالم إلى هذه الثنائيات التي يملأها العقل . ولكن مهما اختلفت طبيعة إدراك العالم بيننا وبين الانسان الأول ، ومهما تزايد اعتمادنا على العقل - فستظل معرفتنا الانسانية مرتبطة بهذا الوسيط الأول للادراك ومعتمدة عليه . ولا غرابة في ذلك فالانسان « مضطر إلى الخيال بطبعه ، محتاج إليه بغير ربه لأن منه غذاء روحه وقلبه ولسانه وعقله » (ص : ٢٤) وسيظل الأمر كذلك ، « مادامت الحياة حياة والانسان انساناً » (ص : ١٨) فالخيال - من هذا المنظور - « حي خالد لا ولن يمكن أن يزول إلا اذا اضمحل العالم » - فيسبى يقول الشابي - أو اضمحلت المعرفة الانسانية - فيها يمكن أن نضيف مفسرين .

الرومانسية - من يقول بمثل هذا التعاقب ، أو يفصل بين فعل الخيال في التعرف وقعله في التعبير .

أما إذا قرأنا العلاقة بين هذين النوعين للخيال ، من منظور التعارض بين كتاب الشابي وكتاب محمد الحضر حسين ، فإن العلاقة نفسها تبدو في ضوء جديد مغاير ولنتلاحظ أن الشابي يجعل الخيال الشعري أسبق في الوجود من « الخيال اللغوي » على نحو تبدو معه العلاقة بين النوعين شبيهة بالعلاقة بين « الحقيقة » والمظهر ، أو شبيهة بالتعاقب الذي يصل بين المحتوى الروحي للادراك والشكل المادي اللاحق الذي يحتويه . قد لا تختلف هذه العلاقة الثنائية في جذرها الشكلي - عن العلاقة المسألة التي تنفصل فيها المعاني عن ألفاظها وتسبقها في كتاب محمد الحضر حسين . ولكن القيمة التي يتصف بها كل طرف من طرفي الثنائية نفسها قيمة متعارضة بين الكاتبين . وإذا كان التركيز في كتاب محمد الحضر حسين يتوجه إلى « التخيل » من حيث هو أداء لغوي متميز لمعان سابقة عليه ، فإن هذا التركيز يرد القيمة إلى المظهر المادي للمعنى أو شكله المخيل ، وليس إلى المعنى ذاته أو محتواه المجرد . والحال على النقيض من ذلك عند الشابي ، ذلك لأن « الخيال الشعري » يرتبط بالادراك الروحي الذي يقع في النفس ابتداء ، أما الخيال اللغوي - أو اللفظي - فهو قرين المظهر المادي أو الصورة الخارجية التي تنقل هذا الإدراك ، ولذلك تنطوي العلاقة بين الطرفين على نوع من الميراثية ، تتركز فيه القيمة على الطرف الداخلي الذي ينتمي إلى الروح والقلب والشعور. أما الطرف الخارجي فهو مجرد شكل لا قيمة له إلا من حيث هو صورة للأصل ومظهر له . والمظهر في السياق الفكري الذي يتحرك فيه الشابي أدنى قيمة من الحقيقة التي يعكسها ، بل إنه قد يباعد بيننا وبينها على نحو يقلل من كمال توصيلها . ولذلك خص الشابي الطرف الأول - من نوعي الخيال - بصفتي

أقرب إلى فاعلية التعبير التي ينطق بها الإنسان - بعون من الخيال - ما يؤرقه من شعور ، أو يصوغه بكلمات هي أعجز من أن تؤدي هذا الشعور لولا الخيال . ويحدد الشابي هذا الطرف بأنه ما يتخذه الإنسان « لأظهار ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المؤلف » (ص : ٢٠) .

ولو قرأنا العلاقة بين هذين النوعين للخيال - في كتاب الشابي - على نحو لا يضع التعارض بينه وبين كتاب محمد الحضر حسين في الاعتبار ، فقد تنتهي - في حماس وصله بأسلافه الرومانسيين - إلى أن الصلة بين هذين النوعين صلة متبادلة ، وأن فاعلية النوع الثاني ليست إلا وجهاً آخر لفاعلية النوع الأول منه ، وإذا كان « الخيال الشعري » - من هذا المنظور - هو تعرف الكون باكتشاف العلاقات التي تصل بين عناصره لتحديد معناه وغايته فإن « الخيال المجزئي » ليس سوى فاعلية للأول على مستوى اللغة ، خصوصاً حين يعدل الخيال من علاقاتها المألوفة ، ويصوغ منها وفيها صوراً جديدة ، تؤدي الشعور المصاحب لتعرف الكون وهناك ما يدعم هذا الفهم في كتاب الشابي ، خصوصاً حين نقرأ :

« والقسم الأول (الشعري) أقدم القسمين في نظري نشوءاً في النفس لأن الإنسان أخذ يتعرف ما حوله أولاً حتى إذا ما جاشت بقلبه المعاني أخذ يعبر عنها بالألفاظ والتراكيب » (ص : ٢٠) .

قد بلغت الانتباه هذا الفهم المتعاقب للخيالين عند الشابي ، وقد تقول أن كلا النوعين من الخيال وجهان لعملية آتية واحدة لا تعاقب فيها أول إنفصام ، وأن أفعالها الحرة تتحرك في وقت واحد صوب اتجاهات متباينة لأ تفقد تواصلها الآتي أو علاقاتها العضوية (وذلك هو ما يميز « الخيال » عن « الوهم » لو عدنا إلى تمييز كولريج الشهير). ولكننا لن نعدم - في السياق الأوسع للنظرية

وأي فائدة من بحث قائم لا ينير سبيلا ؟
(ص : ٢٦ - ٢٧) .

وإذا تدبرنا دلالة الصفات التي يلصقها الشابي بهذا القسم الثاني من الخيال أدرتنا ما تتضمنه نظرة الشابي من تهيؤ لشأن ذلك الخيال الذي يتحدث عنه محمد الخضر حسين، ويزداد الأمر وضوحاً عندما نصل هذا النوع الثاني (من الخيال) بأقسامه المنطقية الشكلية ومنها ما يقوله محمد الخضر حسين من أن الخيال يتصرف في المواد التي يستخلصها من الحافظة، على وجهه شق : أحدها تكثير القليل، ومنها تكبير الصغير، ومنها تصغير الكبير، ومنها جعل الموجود بمنزلة المعدم، ومنها تصوير الأمر بصورة أخرى، ولهذا الأخير أربعة أحوال : أحدها تخيل المحسوس في صورة المحسوس، وثانيها تخيل المعقول في صورة المحسوس، وثالثها تخيل المعقول في معنى المعقول، ورابعها تخيل المحسوس في صورة المعقول . وتلك هي « فنون الخيال » في كتاب محمد الخضر حسين (ص : ٢٧ - ٣٦) .

وعندما يلصق الشابي بهذا القسم من الخيال صفتي، المجازي، والصناعي، ويلصق بمثل هذه الأقسام صفات الجمود والقتامة لجعل منها « مباحث جافة » لا نلمس فيها نبض « النفس الانسانية » فإن الصفات نفسها تنفي القيمة عن هذا الخيال (التخيلي) لتصبح القيمة مقصورة على الخيال (الشعري)، ذلك الذي يقتزن - أول ما يقتزن - بالشعور، ويتصل - أول ما يتصل - بالقلب، فينطوي على معرفة روحية أسمى من المعرفة الخارجية للعقل أو المنطق أو « التخيل » الذي يتبع نواحي الأول وينقسم بمقولاته الثاني .

وإذا كانت الصلة وثيقة بين الخيال والشعور، عند الشابي فإن هذه الصلة هي التي تؤكد حاجة الانسان إلى الخيال، ذلك لأن الانسان « وإذا أصبح يحكم إلى العقل ويستطيع التعبير عن خوالج نفسه، فهو لم يزل يحتمك

« الشعري » و « الفني » ووسمه بكل صفات القداسة والتجليل، وجعله قرين نهر الانسانية الجميل الذي يبدأ من روح الانسان ويتهيء بالروح الكلي المطلق للكون، أو الله . وفي المقابل، حصر الشابي الطرف الثاني في صفات تبدأ من اللفظي تنتهي بتسوية بين « المجازي » و « الصناعي » .

وليس « الخيال » الذي يتحدث عنه محمد الخضر حسين - من هذا المنظور - سوى ذلك الخيال « المجازي » أو « اللفظي » - الخارجي الذي يرتبط بالمظهر وليس الحقيقة ويرتبط بشكل المادة وليس جوهرها الروحي . ولذلك فهو قرين « الصناعة والبلاغة » بكل ما يعتور هذين المصطلحين من مدلولات سلبية لا تفارق ذهن الشابي . وإذا عدنا إلى كتاب الشابي نفسه وجدناه ينطق ذلك كله بوضوح، فنقرأ :

« أما القسم الثاني (من الخيال) فإنني أسميه الخيال الصناعي لأنه ضرب من الصناعات اللفظية، وأسميه الخيال المجازي، لأنه مجاز على كل حال سواء قصد منه المجاز كما عدنا الآن أم لم يقصد منه كما عند الانسان القديم . . ولا أريد أن أعرض للخيال من وجهته الصناعية، لا من هاته الناحية ولا من تلك، لأن لمثل هاته المباحث هوائها وأنا لست منهم - والحمد لله - ولأن كلا من هاتين الناحيتين جامد جاف في نظري لا غنية فيه ولا جمال . ونفسي لا تطمئن إلى مثل هاته المباحث الجافة ولا تحفل بها . ثم لأن مثل هاته المباحث لا يمكننا أن نستشف من ورائها خوالج الأمة . . ولا نستطيع أن نلمس في جوانبها ذلك البضء الحي الخفوق المترنم بأنابه النفس الانسانية وأهوائها، ولا أن نعرف مقدار شعورها بتيار الحياة كعضو حي في هذا الوجود»

.....
.....

واجعل شعورك ، في الطبيعة قائدا
فهو الخبير بتيهها المسحور
صحب الحياة صغيرة ، ومشى بها
بين الجماجم ، والدم المهدود
وعدا بها فوق الشواقي ، بأسا
متغنيا ، من أعصر ودهور
والعقل ، رغم مشيه ووقاره
نأزال في الأيام جد صغير
يمشي ، فتصرعه الريح ، فيثني
مشوجعا ، كالطائر المكسور
ويظل يسأل نفسه ، متفلسفا
متنطسا ، في خفة وغرور :
عما تحجبه الكواكب خلفها
من سر هذا العالم المستور
وهو المهشم بالعواصف .. ياله
من ساذج ، متفلسف ، مفرور
(ص : ٣١٩ - ٣٢١)

ليقل هذا المنظور الجديد - من ناحية - بمثابة مواجهة
أخرى للمفهوم الاحيائي للخيال ، ويغدو - من ناحية
ثانية - بمثابة معيار في تحديد درجات للقيمة في فاعلية
الخيال .

لقد ذهب عماد الخضر حسين إلى أن التفاضل
بين المعاني التخيلية يقع على « غرابة الجامع بين الاجزاء
المؤلفة ثم التوسع في الخيال وبعده عن البساطة مع
الالتزام بالذوق السليم » (ص : ٥١) . وذلك فهم
يرجع التفاضل إلى أساس عقل صارم يرتبط بالعلاقات

إلى الشعور ، وسيظل كذلك لأن الشعور هو العنصر
الأول من عناصر النفس ، واحتكامه (الإنسان) إلى
الشعور يدفعه إلى استعمال الخيال » (ص : ٢٤) وإذا
مضينا مع هذه الصلة إلى نهايتها الختمية تكشف المفهوم
عن وضع جديد تحتله « المخيلة » لتفارق هوان صلتها
بالخواس والغرائز ، وتخضعها من ثم إلى العقل في
كتاب عماد الخضر حسين ، إلى سمو صلتها بالشعور
وصحتها للقلب ، في كتاب الشابي وشعره على
السواء .

ويقدر اتصال الخيال بالشعور ، في هذا السياق ،
يصبح كلاهما أصل الابداع وعلة ، ليصبح الشعر -
كالأدب - تعبيرا عن الشعور ، فيؤكد الشابي - على نحو
متكرر - أن الخيال الشعري منشأة الاحساس المنتهب
والشعور العميق » (ص : ٦٧) ويقدر تجاوب الشعور
مع الخيال ، ليؤكد كلاهما سمو المعرفة الروحية
للقلب ، بالقياس إلى المعرفة الآلية الباردة للعقل ،
يصبح العقل نفسه درية للهجوم ، في سياق أوسع يبدأ
بما يقوله إيليا أبو ماضي
(٢٣) :

سيرت في فجر الحياة سفيني
واخترت قلبي أن يكون امامي
ويصل ما يقوله نسب عريضة (٢٣) :
فلنترك العقل حيث يبغني
فليس للعقل من شعور

بما يقوله الشابي :
عش بالشعور ، وللشعور ، فلما
دنياك كون عواطف وشعور
شيدت على العطف العميق وإنها
لتجف لو شيدت على التفكير

الأولى إلا في مستوى النظر فحسب ، ولكن الأمر لم يكن يسيرا - على هذا النحو - عند الشابي .

لقد اقترن الجانب اللغوي من الخيال - في ذهنه - بالتقسيمات البلاغية للتخييل ، أو المجاز - نفى عنه القيمة بالقياس إلى « الخيال الشعري » وفهمه - أي الخيال المجازي - بوصفه فاعلية لاحقة تحدد حدود الخيال الأول في المكانة والوجود . ولأن هذه الفاعلية اللاحقة تتسم بالمادية وتتصل بالمظهر الشكلي الخادع في جانب من جوانبها ، ولأن الرومانسيين أنفسهم نظروا إلى اللغة عموما بوصفها أداة قاصرة في توصيل أعماق شعورنا وخصوصيته الفردية في آن فلقد وصل الشابي بين نظرتيه الخاصة إلى « الخيال المجازي » والنظرة الرومانسية العامة إلى اللغة ، وتعامل مع هذا الخيال المجازي على أساس من قصور اللغة العامة في توصيل أعماق الشعور الفردي للشاعر ، وعلى أساس من قصور المظهر المادي في أداء الحقيقة في الوقت نفسه .

إن الشاعر - فيما تؤكد نظرية التعبير الرومانسية - يبدأ فعل تعرفه وإبداعه بحالة من التوتر البالغ ، لأنه يعاني شعورا داخليا فريدا في نوعه وسماته ، وعندما يحاول الشاعر اكتشاف هذا الشعور أو التعبير عنه يسطلم باللغة التي يتعامل بها الآخرون ، إن هذه اللغة لا تصف إلا ما يجمع الأفراد ، ولذلك فهي تنصف بالنسبة والتعميم ، وبالقدر نفسه تنصف بالعجز في التعبير عن الشعور الخاص الفريد الذي يميز الشاعر عن الشاعر ، والشاعر عن غيره من البشر ، بل الشاعر عن نفسه في حالاته المتباينة . ولأن الشاعر يريد التعبير عن شعوره الخاص الفريد ، في لحظة خاصة فريدة ، ولأنه يريد توصيل خصوصية هذا الشعور وخصوصية لحظته إلى الآخرين ، فلا مفر أمامه من أن يلوذ بخياله ليواجه عجز اللغة ، وعندئذ تظهر الفاعلية اللغوية للخيال من منظور متميز ، ينطوي على إعادة تشكيل علاقات اللغة في

المنطقية التي تثني بها الصور الخيالية ، بكل ما يتسم به بنائها من ندرة والتناثر يقرهما الذوق السليم للعقل . ولقد كان محمد الخضر حسين متسقا مع هذا الفهم الشكلي ، عندما تقبل مبدأ السرقه في المعاني التخيلية على أساس من « الكسوة البدئية » التي « تكون أدل . . . على البراعة » التي يزيد بها فضل الفرع على الأصل (ص : ٦٥ - ٦٩) .

وليس لمثل هذا الفهم مكان - بالقطع - في السياق الذي تحرك فيه أفكار الشابي ، ذلك لأن مبدأ السرقه نفسه يتناقض مع الفردية أو الخصوصية التي ينطوي عليها الشعور المبدع في كل حالة . يضاف إلى ذلك أن القيمة لا تتوجه - في هذا السياق - إلى الشكل الخارجي المنطقي ، بندرت أو غرابته ، بل إلى المحتوى الروحي نفسه . ومادامت فاعلية الخيال ترتبط بالشعور ، في هذا السياق ، ومادام الشعور يتضمن معرفة أسمى من المعرفة العقلية الباردة فإن قيمة الخيال قرينة ما يتضمنه من شعور ، كما أن قيمة الشعور نفسه قرينة ما يتصف به من مدى أو عمق . ولذلك يمكن التمييز بين درجات للقيمة - في الخيال - على أساس من عمق مستويات الشعور نفسه ، ليقول الشابي :

« الخيال مصدره الشعور ، فما كان الشعور دقيقا عميقا إلا وكان الخيال فياضا قويا » (ص : ١٢٢ - ١٢٣) .

ولكن إذا كان الخيال الفياض قرين الشعور العميق ، في الفعل المتحد للمعرفة والابداع ، فكيف يمكن التعبير عن هذا الفعل بالكلمات ؟ قد نقول إن الخيال يصل بين المдрكات في علاقات جديدة ، ويعيد تشكيلها ليخلق منها عالما متميزا في جذته واتحاد عناصره وقد نقول إن فاعلية الخيال في المдрكات هي نفسها فاعليته في الكلمات ، على نحو لا تختلف فيه الفاعلية الثانية عن

غيرها من الأصوات عن كل ماني النفس من الحركات وظلالها التي لا يأخذها حصر»^(٢٦). وكتب عبدالرحمن شكري قصيدته الشهيرة «معان لا يدركها التعبير»^(٢٧) وهي قصيدة تتجاذب دلالتها مع شكوى ميخائيل نعيمة^(٢٨) من «نقص اللغة البشرية كآداة للانصاح عما يحول في النفس» ومع ما قاله طه حسين^(٢٩) في أوائل العشرينيات :

« وقد أطيل القول فلا أقول شيئا ، وقد أنكفئ تخير الألفاظ فلا أجد ما يؤدي به شيئا عما أجد في نفسي . من ذا الذي يستطيع أن يصور بالألفاظ ما يحس في نفسه . . وأعترف وأظن غيري من الكتاب يعترفون بالعجز . . لأن استعدادنا للشعور أعظم من قدرتنا على الوصف ، ولأن الألفاظ التي أتيتح لنا حين نحاول الوصف أقل عددا وأضيق نطاقا من هذه العواطف والأهواء التي لا تحصى » .

ويؤكد الشابي دلالة سياق هذه النصوص السابقة ، ولكنه يضيفها مع فهمه للمعضلة التعبيرية التي يواجهها الشاعر بالخيال ، فيقول :

« ان اللغة مها بلغت من القوة والحياة فلا ولن تستطيع أن تنهض - من دون الخيال بهذا العبء الكبير الذي يرهقها به الانسان ، هذا العبء الذي يشمل خلجات النفوس الانسانية وأفكارها وأحلام القلوب البشرية ، وآلامها وكل ماني الحياة من فكر وعاطفة وشعور ، بل انها لا

مجازات وتراكيب جديدة . وكأن الخيال بعد أن يقوم بعمله الأول بين مدركات الشعور - في الداخل - يعود ليقوم بعمله بين معطيات اللغة - في الخارج ، ولكن اللغة ليست أداة طيعة في كل حال . إنها تتأثر على الشاعر كما يتأثر المظهر على أداء الحقيقة ، فتغدو اللغة معضلة تعبيرية لا بد للشاعر من مواجهتها والشكاية منها في الوقت نفسه .

ولذلك كان لامرئين (الذي تبوس به الشابي في ترجمة أحمد حسن الزيات) يتوجع من عجز « اللغة الناقصة العاصرة » وتلك هي^(٣٠) :

« لغة الناس التي لم تخلق لشرح الغامض وتفسير المبهم ، وإنما هي علامات ناقصة وكلمات فارغة وجل جوفاء وألفاظ باردة » ، تصهرها نفوسنا بقرينها ومحبتها واضطربها صهر المعدن الأبي على النار ، ثم تصوغ منها لغة أثرية مبهمة متقدمة كألسنه اللهب ، نفهمها نحن ولا يفهمها الناس لأنها من نفوسنا وذواتنا . . . لقد كنت أجاهد . . . ففر هذه اللغة وجودها لأنني مضطر إلى استعمالها مادمت لا أعرف لغة السماء » .

ولقد عبر أعلام الرومانسية العربية عن مكابذتهم قصور اللغة بعبارات قريبة الدلالة من عبارات لامرئين فيؤكد المقاد^(٣١) . في « الفصول » (١٩٢٢) - « أن الناس في حاجة إلى تفاهم أرقى من هذا التفاهم اللغوي » وكان الماضي يؤكد أن كل أداة للتعبير أداة ناقصة ، لأنه من العسير على المرء « أن يعبر » بالألفاظ أو

(٢٤) وقائيل - مصاحف سن العشرين ، نقله الى العربية أحمد حسن الزيات (الطبعة السابعة ، القاهرة ١٩٦١) ص ١٥٨ - ١٥٩ .

(٢٥) نغلا من ميخائيل نعيمة ، الغرغال (بيروت ١٩٧٥) ص ٢٥٠ .

(٢٦) إبراهيم المازني ، حصان القاصم (١٩٤٧) ص ١٠٤ .

(٢٧) ديوان عبدالرحمن شكري (الاسكندرية ١٩٦٠) ص ١٢١ .

(٢٨) الغرغال ، ص ١٠٦ .

(٢٩) طه حسين ، خطبات ، المجلد الحادي عشر من الأعمال الكاملة (بيروت ١٩٧٤) ص ٢٠٤ .

« إن اللغة البشرية لأصغر وأعجز من أن تحمل مثل هذه الامانة السماوية مهما بلغت من الرقي والتقدم لأنها ضيقة محدودة فانية والنفس الانسانية فسيحة لانهاية باقية . وتستظل اللغة في حاجة إلى الخيال لأنه هو الكنز الأبدى الذي يمدّها بالحياة والقوة والشباب ، ولكنه مهما أمدّها بالقوة والشباب فستبقى عاجزة عن استيفاء ما في النفس الانسانية من عمق وسعة وضياء » (ص : ٢٦) .

٢ - ٢

لنقل مع الشابي - إن الخيال الشعري ، نشاط للنفس الشاعرة ، يتحرك بمجاله الإبداعي ما بين مطلق محدود هو لانهاية الانسان (أو الروح) ومطلق كلي هو لانهاية الحياة (أو الله) فمعنى هذه العبارات - في آخر الأمر - أن الخيال الشعري نشاط معرفي يتحرك ما بين قطبي الحقيقة الداخلية للانسان والحقيقة المطلقة للكون . ولكن حركة الخيال بين هذين القطبين لا تجعل العلاقة بينهما أشبه بعلاقة انقطاع بين طرفين متناقلين ، بل أشبه بعلاقة اتصال بين الحقيقة المطلقة ومجلاها في النفس الشاعرة ، فهي علاقة تنطوي معها حركة الخيال على ما يشبه الانعكاس بالمعنى الذي يجعل الحقيقة الخارجية تتجلى في النفس الشاعرة لتصبح حقيقة داخلية ، أو المعنى الذي يسقط الحقيقة الداخلية على الخارج لتشكل الحقيقة الخارجية داخلية بالقدر نفسه . وإذا استبدلنا « القلب » بالنفس الشاعرة - في هذا السياق - فإننا نلاحظ نتحدث عن العلاقة نفسها ، بكل ما تتضمنه هذه العلاقة من تسليم بأن الموجودات حقائق داخلية في المقام الاول ، أو

تقتدر* على الاضطلاع بهذا الحمل الثقيل حتى بالخيال وإنما الخيال يمدّها بقوة ماكانت لتجدها لولاه . وكيف يتصور من هذه اللغة الخادمة التي منشؤها هاته المادة الباردة أن تحمل بين جنبيها ذلك اللهب المقدس المتدفق من أبعد قرار في النفس الانسانية الخالدة بكل ما فيه من توهج وثأل وضياء ؟ (ص : ٢٥) .

ومن اليسير أن نصل عبارات الشابي بالنصوص السابقة ، أو أن نلمح - بوجه خاص - تجاهب أصداء ترجمة الزيات لروفايل لامرتين في عبارات الشابي عن « اللغة الخادمة » و « المادة الباردة » و « اللهب المقدس » ، ولكن الأهم من ذلك كله أن نلمح كيف تحولت دلالة هذه النصوص إلى عون على تحديد دلالة الخيال المجازي ، في كتاب الشابي. إن هذا العون - على أي حال - لا يمحى إلى نهايته الطبيعية التي يمكن أن يؤكد معها الشابي أن الخيال المجازي ، مجرد وجه آخر لفاعلية أساسية متحدة وآنية . إذ يظل هذا الخيال قرين « الصناعة » و « التخيل » ، فيظل قرين « اللغة الخادمة » التي منشؤها هاته المادة الباردة ، ليظل مظهرها أدنى قيمة من الحقيقة الروحية التي تتصل بهذا « اللهب المقدس المتدفق من أبعد قرار في النفس » حيث الخيال الشعري .

ويصل الشابي - من هذا المنظور - بين الشكاية الرومانسية العامة من عجز اللغة وسوء الظن الخاص الذي يكنه للخيال (التخيلي) الذي يتحدث عنه محمد الخضر حسين ، فتجاوب الشكاية الرومانسية مع سوء الظن ، على نحو يسقط معه كلا الجانبين نفسه على الآخر ، ليسقط كلاهما ظلّه على الخيال باطلاقه ، فيقول الشابي في النهاية :

ويحار وكهوف وذرى
ويراكين ووديان ويسد
وضياء وظلال ودجى
وفصول وغيوم ورعد
وثلج وضباب عابر
وأعاصير وأمطار تمرد
وتعاليم ودين ورؤي
وأحاسيس وصمت ونشيد
كلها تحيا بقلبي حرة
غضة السحر كأطفال الخلود
(ص ٤٥٣ - ٤٥٤)
وتحوم القصيدة كلها حول البعد الصوفي للقلب الذي
يغدو مرآة ، تحيا فيها عناصر الوجود الذي تنعكس فيه ،
على نحو يذكر بشعر ابن عربي بوجه خاص (٣١).
وإذا كانت دلالة « القلب » - من هذا المنظور - تؤكد
الطرف الأول من ثنائية الروح / الله - وتدنو من التصوف
كل الدنو ، فإن هذه الدلالة تصل الطرف الأول للثنائية
بالطرف الثاني ، فتتحوم حول التصوف مرة أخرى ،
لتؤكد فاعلية الخيال ، بل تجعل منها مجل للخلق

تسليم بأن « القلب » أشبه بالمرآة التي يتحدث عنها
الصوفية والتي يشير إليها ابن عربي (٣٠).
قلب المحقق مرآة فمن نظرا
يرى الذي أوجد الأرواح والصورا
وتحوم دلالة « القلب » - في شعر الشابي - حول هذا البعد
الصوفي للمرآة . ولذلك يظل « القلب » - في هذا الشعر
- قرين الشعور البقظ الذي يسمو على العقل ، وقرين
الشاعر الذي يعيش بهذا الشعور :

في نشوة صوفية ، قدمسية
هي خير ما في العالم المنظور
(ص ٣٢٣)
وإذا كانت هذه النشوة التي تنبع من القلب توميء إلى
المعنى الصوفي للمعرفة ، في قصيدة « فكرة الفنان » فإن
الأيام السريعة تتحول إلى إشارة موسعة ، في قصيدة
« قلب الشاعر » حيث نقرأ :
كل ما هب وما دب وما
نام أو حام على هذا الوجود
من طيور وزهور وشذي
وينابيع وأغصان تميد

(٣٠) عنوان ابن عربي (مكتبة الحق ، بغداد) ص ١٧ .

(٣١) يلتفتنا محمد عياد إلى التشابه بين أبيات الشابي والآيات التالية لابن عربي من « ترجان الاشواق » .

كل ما أذكرك من طلل
وكذا السحب إذا كنت بكت
أو يروح أو رهود أو صبا
أو طريق أو حديق أو نسا
كل ما أذكرك مما جرى
منه أسرار والنوار جلست
لعمري أو فؤاد من له
منه قدسية ملية
أو يروح أو سفان كلما ...
وكذا الزمر إذا ما ابتسما
أو يراح أو جنوب أو صبا
أو جيتك أو رحيل أو رما
فكبره أو مثله أن تفهيا
أو هلكت جند بما رب السبا
مثل مالي من شروط العليا
أهلكت أن لصنعتي قنسا

راجع :

— Muhammad Abdul - Hai , Tradition and English and American Influence in Arabic Romantic poetry Ithaca press ,
London 1982 , p. 76 .

الاهي . وعندما نصل هذا البيت الذي تنتهي به قصيدة
« قلب الشاعر » :

ههنا في كل آن عُمسي

صور الدنيا وتبدو من جديد

(ص : ٤٥٦)

بذلك البيت الدال من قصيدة « صلوات في هيكَل
الحب »

في فؤادي الغريب تخلق أكوان
من السحرة ذات حسن فريد
(ص : ٣١٢)

يبدو هذا المجلد الصوفي للقلب ، من منظور يؤكد
فعل الخلق الذي يقوم به الخيال . وتتجارب « صور
الدنيا » التي يعيد القلب خلقها كل آن - في البيت الاول
- مع « أكوان السحر » التي تتخلق « في أشكال ذات
« حسن فريد » - في البيت الثاني - ليؤكد التجاوب معنى
« النشوة الصوفية » التي يعيد الشاعر بها وفيها خلق كل
ما في العالم المنظور ويسمو عليه ، فينطوي خلقه على
« عنصر » من معنى الألوهية التي تخلق (من) المادة الصماء
حياة ساحرة وفلكا دائرا (آثار الشابي ص : ١٤١) .

من المؤكد أن الشابي لم يكن متصوفا بالمعنى المحدد
للتصوف . ومن المؤكد أنه لم يكن على معرفة دقيقة
بالنظرية الصوفية المتكاملة عن الخيال - سواء عند ابن
عربي أو ابن الفارض . ولكن القرابة بين الشابي
والتصوف قرابة لافتة ، تؤكد أهميّة المعرفة القلبية في
كتاباتهما كما يؤكداهما الحاح على مبدأ « الحب » الذي
يصل بين الكائنات والأشياء في وحدة « شيدت على
العطف العميق » أو وحدة تنسرب في هذه الجملة الدالة
من مذكراته :

« أحس بروح علوية تجعلني أحس بوحدة الحياة
في هذا الوجود ، وأشعر بأننا في هذه الدنيا - سواء
في ذلك الزهرة الناضرة أو الموجة الزاحرة ، أو

العادة للعب - لسنا سوى آلات وترية تحركها يد
واحدة ، فتحدث أنغاماً مختلفة الرنات ولكنها
متحدة المعاني (ص ٢١ - ٢٢) .

قد نقول أن هذه القرابة التي تصل الشابي بالتصوف
ترجع إلى اطلاعه الأدبي أكثر مما ترجع إلى اطلاعه
النظري في التراث الصوفي . وذلك صحيح إلى حد
بعيد . ولكن هذه القرابة - على أي حال - تؤكد البعد
الروحي للخيال الشعري من ناحية ، وتصل هذا البعد
بتصور متميز للنفس الشاعرة أو « القلب » من ناحية
ثانية ، لتذوب - بعد ذلك - في ثنائية جديدة ، تتعارض
فيها النفس الشاعرة مع غيرها من النفوس الأذن .

والنفس الشاعرة - فيها يراها الشابي - منبع الشعور
العميق الذي ينفذ إلى أغوار الأشياء فيكشف سترها
بالخيال ، وهي القلب الذي يشق ليدرك ما لا يدركه
الآخرون ، عندما يسمو فيه الشعور ليتحد بالجوهر
الخالص لموضوعه ، ويخلق الشابي على هذه النفس
مجموعة من الصفات تجعل منها شبيهة بذلك العنصر
النوراني الذي يهبط نقياً من عالم الملأ الأعلى ليعيش
مغترباً في عالم الملأ الأدنى ، ولكنه يمس ببقاء عنصره كل
ما يتحد معه أو ينبع منه ، فتبدو هذه النفس كأنها مجلى
آخر لهذه « الورقاء » التي هبطت من « المحل الأرفع »
لتعاني سجن المادة وغربة الأجساد ، في عينيه ابن سينا
المعروفة .

والقرابة لافتة بين هذه « الورقاء » وصورة الشاعر
التي تنطوي على رمزية « الطائر في شعر الشابي وكتابات
الثرة على السواء . ولكن صورة الشاعر - عند الشابي -
لا تندون من هذا البعد الصوفي - المتضمن في عينيه ابن
سينا - إلا لتؤكد بعداً خاصاً بسياقه أعني بعداً يتضمن
هذه الثنائية الجديدة التي يتعارض فيها « الطائر المحلق
صوب الأعلى مع » الناس الذين يتحدرون صوب
الأدنى .

الى الأخرى . أما أولاهما فتصل بينهما « الورداء » التي تعبط من « المحل الالرفع » في عينية ابن سينا - الى « الحياة الكثيرة » في شعر الشابي - كأنها « روح جميل » يغفوه شوقه الى موطنه الأصلي « حيث النور النصير » .
والصلة وثيقة بين هذا « الروح الجميل » في شعر الشابي - وبين الشاعر الذي يتحول - في كتاباته الشعرية - الى « روح الهي نبيل » (٣٢) ينطوي على « شيء من معنى النبوة » وعلى « عنصر من معنى الألوهة » (٣٣) . إنها الصلة التي تجعل الشاعر طائرا مقدسا : يخلق حيث لا يصل البشر « ليتحدث بلغة السماء عن نشوة الروح وحيرة الفكر التائهة بين نواويس العالم وبهاء الوجود » (٣٤) ونحن روحه - دائما - الى الجمال المطلق الذي جبل منه عنصرها ، فتظل تفتش عنه في أي مظهر كان « فان فقدته ظلت تبحث عنه بين سمع الأرض وبصرها حتى تظفر به » (٣٥) ويرى هذا الطائر - أخيرا - مالا يراه غيره من الطبيعة ، فهي « كائن حي يتزعم بوحى السماء » في ناظره وسمعه ، لأنه يحس بما في قلبها الذي هو قلبه من نبض خافق وحياة زاخرة تفيض على مظاهر الكون هذا الجمال الإلهي الوضوء فاذا الحياة بأسرها صورة من صور الحق واذا العالم كله معبد لهذه الحياة (٣٦) .

هذه الدلالة التي تصل الشاعر بالطائر السماوي ، فتصله بالورداء التي تضمها عينية ابن سينا ، تفضي الى الدلالة الثانية التي يتعارض فيها عالم الملائكة الأعلى الذي ينتمي اليه هذا الطائر مع عالم الملائكة الأدنى التي تنتمي اليه « دنيا الناس » على نحو يذكر معه هذا الطائر السماوي -

ان الشاعر الذي يتخذ من خياله أجنحة نارية ترفرف - في كتاب الشابي عن « الحيات الشعرية » - يتحول - في مذكراته الى « بلبل سماوي قذفت به يد الألوهية في صميم الحياة ، فهو يبكي ويتحبب بين أنصاب جامدة لا تلدي أشواق روحه ، ولا تسمع أنات قلبه الغريب » (ص ٣٢٠) . وكلاهما يقترون برمز دال ، يتكرر في شعر الشابي على هذا النحو :

أنا طائر متفرد متسرم
لكن بصوت كآبتي وزفيري
(ص ١٨٧)

يا طائر الشعر روح على الحياة الكثيرة
واسمح برشك دمع القلوب فهي غريبة
وعزها عن أسماها فقد دمعتها المصيبة
وأنت روح جميل بين الهضاب الجلدية
فانفخ بها من لبيب السماء روحا خضيبية
(ص ١٨٤)

أنت قلب الشاعر المتعب بالحلب النمر
ساده موطنه الضنك ومأواه الحفير
فهفا والشوق بذنيه الى النور الخضير
ثم أمسى بين أفنان الغياض العازقة
شاعرا ينشطر الرحي الجميل
من حياته (ص : ٥٢٣)

ويتضمن هذا الرمز المتكرر - ضمن ما يتضمن في سياقهم من شعر الشابي - دالتين إسمائيتين تفضي كلاهما

(٣٢) أبو القاسم محمد كرد ، الثاني (بيروت ١٩٦٠) ص ٣٣٣ .

(٣٣) نثر الشابي ، ص ١٤١ - ١٤٢ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ١٤٢ .

(٣٥) الحيات الشعرية ، ص ٧٠ .

(٣٦) المصدر السابق ص ٦٥ .

عند الشابي - بطائر سماوي آخر ، هو « عصفور الجنة »
في قصيدة عبد الرحمن شكري التي نقرأ فيها : (٣٧)
ألا يا طائر الفردوس ان الشعر وجدان
وفي شدوك شعر النفس لازور ويهتان
فلا تعدد بالبناس فما في الخلق انسان
وجد لي منك بالشعر فلانا فيه اخوان

ولذلك يحيا الشاعر (الطائر السماوي) فيما تنطق به
دوال ديوان الشابي - « في عالم فوق الزمان » الذي تعرفه
« دنيا الناس » لا ياه لصخب « الحياة الكثيبة أو عراك
المنافع في المضباب الجذبية » بل يصيخ سمعه الى
« الصوت الالهي » داخله ، ليتكشف له « صميم
الوجود » و « روح الكون » فتذوب روحه « في فجر
الجمال السرمدي » وتنطق قصيدته « بالوحي المقدس »
ولأن هذا الشاعر يحاول الوصل بين عالين في تحليقه بين
الملا الأعلى والملا الأدنى يهبط على الملا الأدنى بالمعرفة
المقدسة التي تنطقها قصيدته . وعندما نتلقى - نحن أبناء
هذا العالم الشابي - قصيدته بالقبول ، ونسلم أنفسنا
اليها « خاشعين كأننا نستمع « الى الوحي من لسان
القدرة الازلية » (٣٨) تحملنا هذه القصيدة الى « دنيا
الخيال » وتظهرنا « في نار الجمال » فنمسو على ماديتنا ،
ونغدو أشبه بهذه الكائنات الشفافة التي تقول عن
نفسها :

نحن مثل الربيع غمشي على أرض
من الزهر والروى والخيال
(ص ٤٠١)

ولكن طبيعتنا الارضية - نحن الذين ننتمي الى العالم
الأدنى - تباعد بيننا وبين هذا الطائر المقدس ، وطبيعته
السماوية التي تنتمي الى العالم الاعلى تجعل منه نقیضا

لنا ، فيصبح مقامه بيننا أشبه بمقام « النبي المجهول »
ومقامنا منه أشبه بمقام شعب جاحد أنكر رسالة نبيه ،
وصم سمعه عن سؤاله الملح :
أيسن يا شعب روحك الفنان
أيسن الخيال والاهام ؟
(ص ٤٢٦) .

فيتحول هذا النبي المجهول الى « صوت تائه » يهيم
في البرية ، ويشدو بحزنه « كطائر الجبل » لينطق
« كآبته » التي خالفت نظائرها ، ولكن على نحو يتكشف
فيه حنينه الى عاله الأول - « المحل الارفع » الذي
هبطت منه « الوراق » فنسمع :

شردت عن وطني السماوي الذي
ما كان يوما واجما مغموما
ليستني لم أزل - كما كنت - ضووا
شائعا في الوجود غير سجين
(ص ٢٠٣)

وتظل « كآبة » هذا الطائر قرينة تشرده عن عالمه
السماوي ، وحزنه قرين غربته بين من لا يفهمه ، وأمله
قرين شكواه « الى الله » :

أنت أنزلتني الى ظلمة الارض
وقد كنت في صباح زاه
كالشعاع الجميل أصبح في الأفق

وأصغى الى خريير المياه
وأغنى بين المنابيع لشفجر
وأشدو كالبلبل الحياه
(ص ٢٤٠)

ويقدر تعارض الأعلى مع الأدنى ، في هذه الثنائية
الجديدة التي تفصل النبي المجهول عن شعبه الجاحد ،

(٣٧) ديوان عبدالرحمن شكري ، ص ٢٦٦ - ٢٦٧ .

(٣٨) الخيال الشعري ، ص ١٠٣ .

يلقاه « النبي المجهول » بعيداً عن شعبه الجاحد ،
خصوصاً حين ينأى هذا النبي عن الآخرين ليخلق
لنفسه دنيا جديدة ، يستبدل فيها بالقبح الخارجي لدنيا
الناس الجمال الداخلي للقلب ، فقرأ :

في فؤادي الرحيب
معبود للجمال
شيدته الحياة
بالرؤى والخيال
(ص ٣٩٧)

وعندما يجد « النبي المجهول » - المتخيل المتوحد -
ملاذه في « الفؤاد الرحيب » يتحول عالم الخيال الى
ارتحال في عالم « الحلم » ليغدو الحلم - سفرًا عن
« دنيا الناس » ويبدلها عنها . ولكن يصبح الحلم قرين
« الوهم الجميل » من حيث اتصالها بدنيا « الرؤى »
ومن حيث تعارضها مع دنيا الناس ، وما أن يبدأ النبي
المجهول بتاعده عن هذه الدنيا الأخيرة حتى يدنو من
« الوهم الجميل » :

ويقوده الوهم الجميل للجنة
الأحلام منها ينتقي وينضد
ويصوغ من درر الخيال قللدا
منها السعادة في السرى تتخلد
(ص ٥٣٠)

وإذا كان « الوهم الجميل » الذي يفيض الى « لجة
الأحلام » (حيث تستطع « درر الخيال ») قرين ارتحال
في الشعور ، أو في « معبد القلب » فإن هذا الارتحال
يوازيه ارتحال آخر هو مجل له في المكان فحسب . وذلك
هو الارتحال الى « الغاب » حيث التوحد في زمان -
الشعور وعزلة المكان على السواء ، فقرأ :

في الغاب ، دنيا للخيال ولرؤى
والشعر والتفكير والأحلام
(ص ٤٦٣)

يتعارض في الخيال مع الواقع ، ليقترن الأول بالارتفاع
والسمر والتحليق والروح ويقترن الثاني بالانضاع
والجمود والمادة والجسد . ولذلك يبدو « الخيالي » في
جانب منه في شعر الشابي - قرين مل ما يسمو بالروح
وينأى بها عن وضاعة المادة وغريزة الجسد وجود الشعب
الجاحد . ويبدو « الخيالي » في جانب ثان - قرين
« الرؤى » و « الأحلام » التي تمثل تعويضاً عن « الحياة
الكثيية » أو سفرًا - بالوهم الجميل - الى الموطن الاول
حيث « المحل الرفع » ويبدو الخيالي « أخيراً - قرين
« الطفولة » و « الغاب » خصوصاً عندما تقترن الطفولة
بالعودة الى الصورة الانسانية الاولى للأصل الانقى ، أو
يقترن الغاب بالتوحد مع الواحد ، في أكثر صور
الطبيعة براءة .

ويتصل أول هذه الجوانب الدلالية بالعلاقة التي
تجمع الخيال والرؤيا والنشوة الروحية في قران واحد ،
ينطلق معه الطائر السماوي صوب الاعلى ، ليغدو
الشعر نفسه :

مثل رؤيا تلوح للشاعر الفنان
في نشوة الخيال الجليل
(ص ٣٨٨) .

ويتصل ثاني هذه الجوانب بدلالة « دنيا الخيال » التي
تتحول الى نقض صارم لدنيا الواقع ، حيث وضاعة
المادة التي تسجن الروح وجود الشعب الذي يجحد
نيه ، فقرأ :

ظهرت في نار الجمال مشاعري
ولقيت في دنيا الخيال سلامي
ونسيت دنيا الناس فهي سخافة
مسكرى من الأوهام والآثام
(ص ٤٦٩)

والثانية الحادة التي تقابل بين « دنيا الناس » و « دنيا
الخيال » تصيف بعداً دلاليًا الى « السلام » الذي

وسقى كيقظة آدم لما سرى
في جسمه روح الحياة النامي
(ص ٤٦٣ - ٤٦٤)
والعلاقة الدلالية التي يتوابع فيها الطفل
و« آدم » في سياق هذه الايات هي نفسها العلاقة التي
يتماثل فيها « الغاب » و« الطفولة » ، على نحو تصبح
معه العودة الى كليهما عودة الى الرحم المطهر الذي يعيد
الشاعر « طفلا » سماويا ، يعاني بهجة التعرف الأول
التي عاناها « آدم » أول خلقه ، وكما تعيدنا الدلالة
المضمنة - في هذه العلاقة - الى « المحل الأرفع » الذي
هيبط منه « الوراق » ، كما هيبط آدم من الجنة ، يتماثل
الغاب والطفولة تماثل الارتحال المكاني في زمان الشعور ،
عن « دنيا الناس » الى « دنيا الخيال » حيث « جنة
الاحلام » و« نشوة شعرية » تفيض « بالوحي والاهام »
ولذلك تكتسب الطفولة مدلولها الذي يصلها بدلالة
الخيال ، في شعر الشابي ، فيصلها بالخاصية التي تدفع
الشاعر الى أن يقول :

فإذا أنا ما زلت طفلا مولعا
يتعقب الأضواء والألوان
(ص ٤٥٢)

ويصلها بالسياق الذي نقرأ فيه :
ان الطفولة حقبة شعرية شعورها
ودموعها وسرورها وطموحها وغرورها
لم تمس في دنيا الكتابة والتأسة والعذاب
فترى على أضوائها ماني الحقيقة من كذاب
(ص : ١٦٣)

لنتأكد في النهاية - صورة الشاعر الذي « يتخذ من
خياله أجنحة نارية ترغرف في ذلك العالم الشعري الذي

وعمل الغاب - هذا المرحلة المكاني بديناه الدالة -
التفيض الالهام لدنيا الناس ، في هذا السياق . يضاف
الى ذلك أن دلالة الارتحال اليه تتضمن معنى العودة الى
الأصل ، والرحم والنبع ، فتؤكد معنى العودة الى
« المحل الأرفع » للطبيعة قبل أن تهبط - بدورها الى
« المدينة » و« دنيا الناس » .

والعلاقة بين « الطفولة » و« الغاب » علاقة وثيقة ،
من هذا المنظور ، ذلك لأن كليهما أقرب الى براءة الأصل
الأول ونقاته (قبل أن يتحول « الغاب » الى « مدينة »
وقبل أن تتحول الطفولة الى « دنيا الناس » ولذلك يغدو
الغاب مطهرا وموحي ، يعود فيه وبه المرحلة - الشاعر
المتوحد - الى براءة الطفل ، فيعاني بهجة الالهام
والوحي :

له يوم مضيت أول مرة
للغاب ، أزرع تحت عبه سقامي
ودخلته وحدي ، وحولي موكب
هزج من الاحلام والأوهام
ومشيت تحت ظلاله متهيبا
كالطفل ، في صمت ، وفي استسلامي
أرنبو الى الانواع في جبروتها
فأناها عند الساء أماسي
قد مسها سحر الحياة ، فأورقت
وشايت في جنة الاحلام
وأصبح للصمت المفكر ، هاتفا
في مسنمي بفرايب الانغام
فإذا أنا في نشوة شعرية
فياضة بالوحي والالهام
وشعاري لي بقطة مسحورة
.....

نوع الخيال الذي يؤكده - أو تنصده - كل مدرسة على حدة .

والفارق بين كتاب محمد الحضر حسين وكتاب الشابي فارق تأويلي ، من هذا المنظور الأخير ، ذلك لأن كلا الكتائين يصوغ مفهومه الخاص عن الخيال ، على أساس من ممارسته النظرية والإبداعية في الحاضر ، ويحاول - في الوقت نفسه - أن يقرأ هذا المفهوم في تراثه الشعري الذي يستند إليه في الماضي ، وعلى نحو يقننومه تأويل الماضي وبجها آخر من أوجه قراءة الحاضر .

وإذا كانت « المدرسة القديمة » التي ينتمي إليها محمد الحضر حسين تلوذ بصورة من التراث ، تعمل عليها في فرض ثبات الماضي على تحول الحاضر ، على أساس من قداسة ما تسميه « الأسلوب العربي الصميم » وضروريته المحدودة « في الخيال » فمن الطبيعي أن يعود مثلو المدرسة الحديثة ، إلى هذا التراث ، ليعيدوا اكتشافه من ناحية ، ويلعبوا الصورة الجاسمة لهذا « الأسلوب العربي الصميم » وضروريته المحدودة « في الخيال » من ناحية ثانية . والفعل الأول قرين البحث عن الأصول الحية التي تدعم حركة الجديد وتحلله ، ليتصل التمرد على الحاضر بتجليات التجدد في الماضي ، والفعل الثاني قرين عملية النفي التي ينفي بها الجديد (المحدث) نقيضه (القديم) فيدمر أصوله الجامدة في الماضي ، ليديم فروعه الممتدة في الحاضر . وكلا الفعلين يتضمن موقفاً تأويلياً ، بالمعنى الذي يجعل قراءة الماضي تتحرك على أساس من قراءة الحاضر ، أو المعنى الذي يجعل العناصر الحية أو الجامدة - في التراث - تتحد على أساس من تمجواها الضمني . أو الظاهر - مع العناصر الحية أو الجامدة في الحاضر ، فتصبح قراءة التراث - في آخر الأمر - تأويل له ، على أساس من موقف محدد في الحاضر ومنه على السواء .

وينتمي كتاب الشابي « الخيال الشعري عند العرب »

تراقص من حوله أشعة الطفل وضباب الصباح ،
(الخيال الشعري / ٩١)

١ - ٣

إن الأبعاد الدلالية التي يفتقر بها الخيال في شعر الشابي تتجارب مع التصورات المثالية التي ينطوي عليها المفهوم في كتابه . وإذا كانت الثنائية التي يتعارض فيها الخيال الشعري ، و « الخيال الصناعي » تتميز في الكتاب ، لتؤكد اقتران الأول بالنشاط الروحي للابداع ، وتؤكد اقتران الثاني بالمظهر المادي لهذا النشاط ، فإن هذه الثنائية تفسرها وتوضح بها صورة « الشاعر » في شعر الشابي ، خصوصاً حين يصبح الشاعر قرين هذا الطائر السماوي ، في حركته ما بين الأعلى والأدنى ، وفي حنينه الدائم إلى عالم الروح وغريته بين عالم المادة . وإذا كانت هذه الثنائية تتضمن - في الكتاب - بعداً صوفياً يصل بين روح الإنسان وروح الكون خلال الخيال الشعري ، فإن تجليات هذه الثنائية تعود لتؤكد : في الشعر - سمو الشعور على العقل ، وسمو « دنيا الخيال » على « دنيا الناس » لتصبح الدنيا الأولى - للخيال الشعري منبع البراءة والنقاء ، وبجمل التحليل والسمو ، وقرينة التوحد والعودة إلى الأصل .

وتتجارب كل هذه الأبعاد - في نهاية الأمر - داخل السياق الرومانسي الواسع الذي يصل الشابي بمن سبقه من مثلي « المدرسة الحديثة » ليعود هذا السياق فيمايز بين مفاهيم هذه المدرسة ونقائضها التي تتجارب - بدورها - في السياق المعارض للمدرسة القديمة . ولكن الأمر لا يقتصر - في هذا التمايز - على المفاهيم التي تحدد التصورات الخلافية حول طبيعة الخيال أو فاعليته ، في الشعر الذي تبده كل مدرسة ، بل يتجاوز الأمر ذلك إلى مفاهيم أساسية أخرى ، ذات طبيعة تأويلية توجه العمليات التي تتضمنها قراءة التراث السابق ، بحثاً عن

نقيضه . والنقيض - في هذا السياق - يمثل بعض النتائج المترجم للرومانسية الاوروبية (من مثل ترجمة السباعي « أبطال » كارلايل ، أو ترجمة الزيات ، الام فوتر ، جوتو و ، رفاثيل ، لامرتين ... الخ) .

وإذا كانت بداية القراءة تنطلق من الخيال (نهر الانسانية الجميل الذي أوله الروح وآخره الله) ومن المتخيل (الطائر السماوي الذي يؤثر دنيا الخيال على دنيا الناس) فالنهاية معروفة سلفا ، بل هي متضمنة في حركة البداية نفسها . والأمر صحيح بالقدر نفسه في عملية المقارنة التي يتحول فيها النقيض الغربي الى طرف أعلى ، يمثل بؤرة الإشارة المرجعية للفهم أو الحكم في ثنائية جديدة ، تتعارض فيها « رومانسية » المدرسة الحديثة مع « الأسلوب العربي الصميم » للمدرسة القديمة ، أو تتدابّر فيها « الروح العربية » و « الروح الغربية » .

وعندئذ ، تغدو أساطير العرب من قبيل الاساطير الجمادة ، فهي « جافية لم تفقه الحق ولا تلوث لذة الخيال » وهي « أوهام معربة شاردة لا تعرف الفكر ولا اشتملت على شيء من فلسفة الحياة » (ص ٣٨) . و « من المحال أن يجد الباحث فيها ما ألف أن يجده في أساطير اليونان والرومان من ذلك الخيال الخصب الجميل ومن تلك العذوبة الشعرية التي تفجر منها الفلسفة الناعمة تفجر المنبع العذب » (ص ٢٣) .

أما الطبيعة فإن شعراء العرب لم ينظروا اليها « نظرة الحي الخائش الى الحي الجليل » وإنما كانوا ينظرون اليها نظريهم الى رداء منق وجاد جميل و « مثل هذه النظرة لا . يتنظر منها أن تشرق بالخيال الشعري الجميل » (ص ٧٦) وتظهر المقارنة بين الشعر العربي المترجم من الشعر الغربي - من هذا المنظور - الفارق « بين الرنة العربية الساذجة البسيطة وبين الرنة الغربية العميقة الداوية » (ص ٦٥) . ويرجع هذا الفارق الى أن

الى جانب النفي في قراءة الماضي ، ذلك لأن الكتاب ليس سعيا وراء اكتشاف الأبعاد الإيجابية أو الأصول الحية المتجددة في الشعر العربي القديم ، بل الكتاب - في جانبه النظري - مواجهة ضمنية للعناصر المفهومية الجمادة التي يمثلها كتاب محمد الحفص حسين في الحاضر ، خصوصا تلك العناصر التي رأى فيها الشابي أساس هذا « الأسلوب العربي الصميم » الذي يفرض به أمثال محمد الحفص حسين سطوة الماضي على الحاضر . وكما تتخذ هذه المواجهة خاصيتها التأويلية التي تؤكد سلب الماضي في علاقته بالحاضر ، تؤكد المواجهة - بالقدر نفسه - حركة الحاضر في علاقته بالمستقبل .

ويتحرك كتاب الشابي - من هذا المنظور - ليقدم قراءة للتراث الشعري . قراءة تتحرك على أساس من اطار مرجعي محدد سلفا ، تبدأ منه لتعود اليه ، نافية القيمة عن كل ما يتنافى مع عناصره ، أو يعرقل بذرة المستقبل الواحد الكامنة في داخله . ومنطلق هذه القراءة هو البحث « عن الخيال الشعري عند العرب » وبجملها حقول ابداعية ثلاثة تنطوي على « الاساطير » و « الطبيعة » و « المرأة » ونوع أدبي مستحدث هو « القصة » ولا شك أن اختيار هذه الحقول له دلالة التي تتصل بالاطار المرجعي للقراءة . وتؤكد عناصره التمييزية في السياق الرومانسي العام ، كما أن اختيار « القصة » دون « المسرح » له دلالاته الماثلة وإذا كان الهدف القريب من القراءة هو الوصول الى « فكرة عامة عن الأدب العربي » فإن الهدف البعيد هو محاولة تحديد « الروح العربية » التي ينطوي عليها هذا الأدب ، ومن ثم قيمة هذا « الأسلوب العربي الصميم » الذي يصدر عنها . ولكن هذا الهدف الأخير لا يتحقق الا من خلال عملية مقارنة ، يوضع معها الأدب العربي ازاء نقيض له ، على نحو يكشف فيه كل نقيض عن حسن أو قبح

المنبسطة . . . العارية التي سارت عليها أساطير العرب وآدابهم » (ص ١٠٢) .

ومعنى ذلك كله أن الأدب العربي - في مجمله أدب « لا سمو فيه ولا إلهام ولا تشوف الى المستقبل ولا نظر الى صميم الأشياء وليباب الحقائق » (ص ١٠٣) يضاف الى ذلك أن كل ما أنتجه هذا الأدب - في مختلف عصوره - « ليس له من الخيال الشعري حظ ولا نصيب » و « أن الروح السائدة في ذلك هي النظرة القصيرة الساذجة التي لا تنفذ الى جواهر الأشياء وصميم الحقائق » (ص ١٢١) .

قد تدمر هذه النتيجة الحالة التي أحاطت بهذا الأسلوب العربي الصميم « الذي تلح عليه » المدرسة القديمة « ولكن النتيجة نفسها تنفي القيمة عن الأدب العربي القديم كله لتجعل منه نتاج « روح عربية » لم يكن لها إلا أسوأ الأثر « في اضعاف ملكة الخيال الشعري » (ص ١٢٢) وأخص خصائص هذه الروح أنها تنطوي على نزعة « خطائية مشتملة » ونزعة « مادية محضة » والخيال الشعري يقبض النزعة الخطائية بطبعه ذلك لأن هذا الخيال حركة للنفس المتألمة والشعور العميق ، والخطابة حركة للسان المندفع والانفعال العابر . و « النزعة المادية » أعدى أعداء الخيال ، بكل ما يتضمنه الثاني من سمورثاني وشفافية روحية . وإذا كانت النزعة المادية لا تعد الشاعر شاعراً إلا إذا حاكمي الخواص ونحاطب الغريزة فالنزعة الخيالية - في المقابل - « لا تعتبر الشاعر شاعراً إلا إذا كان عالماً سحرياً لا تنتهي أطيافه وخیالاته ولا أضواءه وظلماته ، وتشعر فيه نفس القارئ أنها قد ارتفعت الى ما وراء الغيوم وما خلف النجوم » (٣٩) . وإذا كانت النزعة الخطائية قد أثّرت « كثرة المترادفات » - « في الشعر العربي » و « الخيال . .

الشاعر العربي كان إذا عن له مشهد جميل عمد الى رسمه « كما أبصره بعين رأسه لا بعين خياله . . كأنها هو آلة حاكية » . أما الشاعر الغربي فإنه يفتح مغاليق نفسه ازاء موضوعه ، ويتأمل مغزاه في الوقت نفسه . و « هذا هو علة ما نحسه من أن الصوت الغربي أقوى دويماً وأبعد رنيناً من الصوت العربي الخافت الضعيف ، لأن الصوت الغربي هو لحنان مزدوجان في آن واحد ، لحن يتصل بأقصى قرار في النفس ، ولحن يتصل بجوهر الشيء وصميمه ، أما الصوت العربي فليس مصدره النفس ولا جوهر الشيء ولكن مصدره الشكل واللون والوضع ، وشتان بين القشرة واللباب » (ص ١١٣) . وإذا انتقلنا من الطبيعة الى المرأة ، والصلة بينهما وثيقة ، فالنتيجة واحدة « لا سمو فيها ولا خيال » (ص ٧٦) ذلك لأن نظرة الأدب العربي الى المرأة « نظرة دينية سافلة منحطة الى أقصى قرار المادة ، لا تفهم من المرأة إلا أنها جسد يشتهي ومتعة من متع العيش الدني . . . أما تلك النظرة السامية التي يزدوج فيها الحب بالاجلال والشفغ بالعبادة ، أما تلك النظرة الروحية العميقة التي نجدها عند الشعراء الأريين فإنها منعلمة بتاتاً أو كالمعنمة في الادب العربي كله » (ص ٧٢) .

ولا يبقى بعد ذلك سوى « القصة » ولم يعرف العرب منها إلا ما كان الغرض منه « اللذة والامتناع » أو « النكتة الأدبية » والنادرة اللغوية « أو الحكمة وضرب المثل » وكلها أنواع قد تشبع الفهم في تصنع البلغة (المقامات) أو تصنع الحكمة (كلية ودمنة) أو تسطع الخواص « قصص ابن أبي ربيعة الشعري » ولكنها أبعد ما تكون عن « الخيال الشعري » لأن العرب لم تحشم نفسها - في القصص - السبيل الغامضة المتعرجة التي تنحصر الى أعماق الروح بل أثّرت « تلك الطريق

وهجسات أمانينا وأحلامنا» (ص ١٠٥) باختصار
« ينبغي لنا أن أردنا أن ننشئ أدبا حقيقيا بالخلود
والحياة أن لا نتبع الأدب العربي في روحه ونظيره الى
الحياة» (ص ١١٢) .

٣ - ٢

من اليسير أن نصف القراءة التي قام بها الشابي
للتراث الشعري بأنها قراءة غير بريئة لا تفارق إطارها
المرجعي الذي تبدأ منه لتعود اليه ، ملححة على نفخي
القيمة عن كل مالا يتجانس معه . صحيح أن كل قراءة
هي قراءة غير بريئة في آخر المطاف . وصحيح أن القراءة
المحايدة للماضي قراءة مستجيبة ، لأننا لا نفهم الماضي
الا على أساس من أنظمة أولية شاملة لفهم وجودنا
نفسه ، في الحاضر الذي نحياه . (٤٠) ولكن ذلك كله
لا يعني الفناء الوجود الموضوعي المستقل للماضي
المقروء ، بل تأكيد فاعلية الذات القارئة في ادراكها
موضوعها المستقل عنها فحسب .

ومن المؤكد ان الوجود الموضوعي للماضي المقروء قد
شجبت الى أقصى درجة في قراءة الشابي ، وأن العلاقة
بين الذات القارئة وموضوعها قد اختلت اختلالا بينا ،
بل تحولت العلاقة بينهما الى علاقة تعارض ، تذكر
بعلاقة الاعلى والادنى ، تلك العلاقة التي تنافر فيها
والنهي المجهول مع شعبه الجامد ، ليعود فيتدابروا
هذه المرة - مع تراثه « المادي » و « الخطائي » ولذلك تحول
وجود الماضي المقروء الى اسقاط سالب لصورة الذات
القارئة . أعني أن هذه الذات قد نفت القيمة عن
موضوعها عندما لم تدرك صورها فيه . فنفيها القيمة عن
الموضوع - بهذا المعنى - نفى لوجوده الذي لا يحمل - أو
يعكس - صورتها في حقيقة الامر .

الى الابهام ، و « وحدة البيت » فان النزعة المادية قد
أثرت النظر الى الشعر بوصفه « وسيلة للهو وترجية
للفراغ » كما أثرت كل هذا التلاعب الشكلي بالكلمات
والأساليب .

وتأتي عملية المقارنة تأخيرا - لتوضح المزيد من
الخصائص السالبة التي يلمصها الشابي بالروح العربية
بالمقاييس التي يقيسها الاعلى ، فنسمع :

- « الروح العربية لا تستطيع أن تنظر الى الاشياء كما
تنظر اليها الروح الغربية في عمق وثؤدة . وسكون
لأها مادية تقنمها النظرة العجل التي تقنع بالسطح
دون الجوهر واللباب » (ص ١١١) .

- « الروح العربية متمكنة لا تسمح للنور أن يلامس
أحلامها ، ولا الظلمة أن تصانق آلامها . وأما
الروح الغربية فهي منبسطة تلتقي بأفراحها وأتراحها
تحت أقدام الليل وفوق أجنحة الرياح » (ص
١١٩) .

ومن الواضح أن نتائج مثل هذه المقارنة يتضمن
هاجسا ملحا ، مؤرقا مؤداه اذا كانت الروح العربية
على هذا النحو فمن الافضل أن نستبدل بملاحمها السالبة
ملاحم موجبة ، وأن نستبدل بأسلوبها « العربي
الصميم » أسلوبا آخر ينطوي على روح جديدة ، تحمل
« طلاقة الحياة والحزن الى المجهول » وبالمثل اذا كان
الأدب العربي « كلمة ساذجة لا تعبر عن معنى عميق
بعيد القرار ، ولا تفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية
من نواحي النفس » (ص ١٠٣) فمن الافضل لنا أن
نطرح هذا الادب ، وأن نتخل عن اتباعه ، وأن نطلب
أدبا جديدا ، يمحس بما في أعماقنا من حياة وأمل
وشعور ، ويعبر عن « خفقات قلوبنا وخطرات أرواحنا

احتمالات تأويلية متعددة . ولذلك قرأ الشابي تراث محمد الخضر حسين والمدرسة القديمة أكثر مما قرأ تراثه هو أو تراث المدرسة الحديثة ، ونظر الى التراث الاول على أساس الفسور من الخيال الصناعي وإيثار الخيال الشعري ، فكانت النتيجة قرينة النفي المطلق لذلك التراث الذي يستند إليه محمد الخضر حسين وليس هذا التراث الذي كان يمكن للشابي أن يعثر فيه على مجل ذاته الفارقة . ولم يكن من قبيل المصادفة - والامر كذلك - أن تنسرب في أوصاف الشابي التي تنفي القيمة عن ذلك التراث الاول كثير من الأوصاف التي استخدمها العقاد على وجه التخصيص في نفي القيمة عن شعر شوقي والمدرسة القديمة (ولتذكر - على سبيل المثال - « الولوع بالأهرامس دون الجزهر » و « اللباب » و « القشور » و « التفكك » وغيرها من المصطلحات الوصفية المتكررة في « الديوان ») .

وعلى أي حال ، فإن الجوانب السالبة - في قراءة الشابي - لا ترجع الى الحاج - معارضة كتاب محمد خضر حسين ونفي قيمة تراثه فحسب ، اذ هناك جوانب أخرى تقودنا الى السياق الواسع الذي يمكننا من تأمل الدوافع التي تتحرك بها قراءة الشابي ، من منظور تجاهها مع دوافع مشابهة لقراءات مغايرة .

ولتذكر - ونحن نعرض لهذا السياق الواسع - أن الذين ثاروا على الشابي ، بعد أن ألقى محاضراته عن « الخيال الشعري » ونشرها كتابا ، كانوا يصلون بينه وبين اعلام المدرسة الحديثة ، ويردودون الاتهام نفسه الذي كان يوجه الى العقاد وطه حسين وجبران . وأيا كان - الاتهام الذي لحق الشابي ، وآداه فيها توسع مذكراته ورسائله ، فإن الخلاف بين الشابي وموجهي الاتهام ليس خلافا حول الماضي ذاته في حقيقة الامر ،

والأساس المعرفي الذي تقوم عليه هذه القراءة ذو صلة بالأساس المعرفي الذي يعمل الرومانسية بالتصوف ، والذي تتضمنه هذه الأسطر من جبران : (٤١)

كل مافي الوجود كائن فيك وبك ولك . .

كل مافي الوجود كائن في باطنك

وكل مافي باطنك موجود في الوجود

وقراءة الشابي تستنتج التراث الشعري على أساس من عملية ادراكية لا تختلف - في جذرها - عن العملية التي تمجتل بها الأنا - المتضمنة في أسطر جبران - ذاتها في موضوعها ولكن الذات - في قراءة الشابي - تنفي القيمة عن موضوعها لأنه لم يعكس صورتها وتنفي وجوده المستقل لأنه لم يستجيب للاستجابة المأروية المباشرة التي توحد بينها وبينه .

وعلينا أن نلاحظ - في الوقت نفسه - أن هذه الأنا التي تنطوي عليها قراءة الشابي لم تكن تفتش عن صورتها في التراث الشعري ، من حيث هو معطى مستقل قابل للاكتشاف في ذاته ، ويمكن أن يتضمن - بذاته - السالب في مقابل الموجب ، في أي نوع من أنواع القراءة بل كانت هذه الأنا تفتش عن صورتها في تراث جهاز ، سبق تصنيعه من قبل ، في كتابات محمد الخضر حسين وأمثاله من مثالي المدرسة القديمة . ولذلك فإن نفي القيمة الذي تقابله في كتاب الشابي ليس نفيًا للتراث المستقل الذي نعرفه بعضه ، أو نحس ببعضه على الشابي بل هو نفي لتراث سابق التجهيز - في كتابات الاحيائيين وغنثارهم الشعرية على السواء .

ويبدو أن الشابي لم يلتفت - في حاس معارضته كتاب محمد الخضر حسين - الى الفارق الحاسم بين ما هو سابق التجهيز ، ابتداء ، وما هو معطى مستقل ، يتضمن

(٤١) جبران خليل جبران ، المجموعة الكاملة (بيروت ١٩٦٤) ص ٥٨٥ .

الدرجة فحسب . ان الفارق بين هذين النوعين من الدوافع فارق بين توتر الوعي الذي يسقط نفسه على الماضي ، مرة بالسلب وأخرى بالإيجاب ، لكن باعث الاسقاط واحد في الحالتين ولذلك نفى الشابي القيمة عن الماضي كله ليدفع المد الصاعد في « الدورة الانقلابية » التي يعيها ، وأثبت العقاد وطه حسين وجبران القيمة في بعض عناصر هذا الماضي ، ليدفعا المد الصاعد للدورة نفسها .

لقد أعاد طه حسين - على سبيل المثال - اكتشاف أبي العلاء ، وأعاد العقاد اكتشاف المتنبي . ولم تقتصر القراءة - عندهما - على إعادة الاكتشاف ، بل تضمنت عملية إسقاط لافتة بفتكان كنتني تمجيدا للفرد المتميز في تأليه على الآخرين وجرده على مجتمعه ، في عصر أصبح « الفرد الغد » فيه مركز الكون في الاقتصاد والسياسة والفكر والادب ، بل في عصر أصبحت « عبادة بطولة » هذا الفرد موضوعا بارزا في الكتابة (ولنتذكر ترجمة محمد السباعي الباكورة لكتاب كارلايل « الأبطال » وصداء اللافات) وكان أبو العلاء نموذج آخر لهذا الفرد الغد في اندفاعته المذهلة - بأقصى درجة من القلق والتنمرود - في عوالم الأفكار والمذاهب والعقائد . ولا يختلف جبران عن صاحبيه إلا على أساس من قلقه الروحي الخاص ، هذا القلق الذي وجد ملاذه وأسقط صورته على ابن الفاروس ، وهو فرد قد أضر « كانت روحه الظمآن تشرب من خمر الروح فتسكر ثم يهيم سباحة ، مرفرفة في عالم المحسوسات حيث تطوف أحلام الشعراء ويمول العشاق وأمانى المتصورين ثم يفاجئها الصحو فتعود الى عالم المرئيات لتندون ما رأته وسمعت به بلغة جميلة مؤثرة »^(٤٢)

وإذا كانت القراءة التي قدمها الشابي قد اقترنت

بل بخلاف حول قراءة الحاضر نفسه ، وما يترتب على ذلك من خلاف حول الكيفية التي يمكن بها قراءة هذا الماضي .

أما الشابي - وكان في العشرين من عمره - فقد كان يعي أنه يعيش في طور من « أطوار الانقلابات الكبرى » التي يسيدها فيها التاريخ « أن يدور دورته المحتومة الخالدة » وأن الاستجابة إلى المد الصاعد من هذه الدورة الانقلابية للتاريخ تعني « التطور والتحرر والاستحالة » وترتبط بالدوافع التي يتوتر معها الوعي منشطاً إلى شطرين : « شطر ملول متبرم بالحاضر وما فيه ، وشر مشوق طامح إلى المستقبل وما فيه »^(٤٣).

وعندما يصبح التطلع إلى المستقبل - في هذا الطور - مشبوا بلهفة الوعي على مفارقة كل ما يعوقه من الماضي ، والأبحار صوب ما يلوح له من بوارج المستقبل ، تتصاعد حدة احساس الوعي بالعناصر الجامدة في الحاضر من ناحية ، وتسقط هذه الحدة نفسها على الماضي - خلال عملية قراءته - من ناحية ثانية . ولا يرى الوعي من الماضي - والأمر كذلك - سوى مجلي لما يدعم العناصر الجامدة في الحاضر ، فينفي الوعي قيمة هذا الماضي ، مسقطا بعض الحاضر على كل الماضي ، على أساس من قناعة مؤداها :

« لقد أصبحنا نتطلب حياة مشرقة ملؤها العزم والشباب . ومن يتطلب الحياة فليبعد غده الذي في قلب الحياة . أما من يعبد أمسه وينسى غده فهو من أبناء الموت وأنضاء القبور الساخرة (الخيال الشعري : ١٠٦)

ولا تختلف دوافع عملية قراءة الماضي التي انتهى بها الشابي إلى هذه النتيجة عن دوافع عمليات القراءة التي قام بها العقاد وطه حسين وجبران للماضي نفسه إلا في

(٤٢) آثار الشابي ، ص ١١٥ .

(٤٣) جبران المجموعة الكاملة ، ص ٥٦٥ .

السامي - من عمق وانطلاق في الخيال (هذا التمييز الذي أكدته العقاد قبل ذلك في تقديمه الديوان الثاني لرفيقه عبدالرحمن شكري - ١٩١٣)^(٤٤) ويتحدث طه حسين - بعد العقاد - عن « تغريب الشعر العربي » الذي قام به شعراء المهجر خصوصاً جبران ، ليرى - في هذا التغريب - « تشريفاً للشعر العربي ورياضةً للذوق الشرقي واللغة العربية على أن يسبقها ما لم يتعود أن يسبقها من قبل »^(٤٥).

والعقاد هو الذي قال - في تقديم الديوان الأول للمازني ، عام ١٩١٣ ، في القاهرة^(٤٦) :

« لقد تبوأ منابر الأدب فنية لا عهد لهم بالجيل الماضي ، ونقلتهم التربية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرقي ، ويشملون العالم كما يشمل الغربي ».

وطه حسين هو الذي قال - في تقديم أطروحته عن « فلسفة ابن خلدون الاجتماعية » ، عام ١٩١٧ ، في باريس^(٤٧) :

« إني أعتقد بمتهمي اليقين أن تأثير أوروبا ، وفي مقدمتها فرنسا ، سيعيد إلى الذهن المصري كل قوته وخصبه ».

وكلاهما قد تعارك - مع الآخر - عراكاً نقدياً لافتاً ، جر إليه الخصوم والانصار ، بعد ذلك ، تحت عنوان « اللاتين » و « السكسون » ، أو تحت قناعين لهذا الآخر على السواء .

وقراءة الشابي لتراثه جانب من جوانب هذا السياق العام . ينسرب نموذج الآخر فيها ليصبح النموذج الأهل

بالنفي ، في مقابل القراءة التي انطوت على الإعجاب عند العقاد وطه حسين وجبران ، فإن كلا النوعين من القراءة وجهان للوعي نفسه ، في دوافعه المتحدة العلة المختلفة المعلول . كل ما في الأمر أن هذا الوعي يؤكد القيمة في الماضي ليعود فيسلبها منه ، أو العكس ، في نوع من الانقسام الحاد بين أقصى مدى البحث عن نظير قديم وأقصى مدى البحث عن جلة التفرد . ولكن يزيد من حدة الوعي في - هذا الانقسام - نموذج الآخر ، الذي ينطوي على وعد المستقبل ، كما يطرحة الغرب (المتقدم) على الشرق (المتخلف) . ولنتذكر أن الفرد « الغد » الذي تحولت بطولته إلى عبادته ، وفرديته إلى إيمان بلا نهاية ، ليس سوى مجلي لنموذج هذا الآخر الذي يخالل الوعي المنقسم على نفسه بحلم المستقبل ، ويشيره بقرب وصول « الدورة الانقلابية » - في تاريخه - إلى كمالها . ويقدر اسهام هذا الآخر في حدة التمرد على عناصر الحاضر الجامدة ، بفاعلية التضاد بين المتقدم والمتخلف بمسهم هذا الآخر في توجيه قراءة الحاضر والماضي على السواء ، فيتحول إلى ما يشبه النموذج الأعلى الذي تنقسمه الذات القارئة لهذا الوعي المنقسم ، في نفيها القيمة عن الماضي كله - كما فعل الشابي - أو إثبات القيمة لبعض عناصره - كما فعل العقاد وطه حسين وجبران .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يبحث العقاد وطه حسين وجبران عن تجليات مشابهة لنموذج هذا الآخر في تراثهم ، وأن يردد العقاد عبقرية ابن الرومي إلى أصله الرومي ، وإلى ما يتميز به الجنس الآري - عن الجنس

(٤٤) لمزيد من التفاصيل رابع :

—M. Abdul-Hai , op. cit , pp. 129 — 134 .

(٤٥) طه حسين ، حديث الأربعاء (القاهرة ١٩٦٢) ١٤٦/٣ - ١٤٧ .

(٤٦) ديوان المازني (المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، القاهرة) ص ١٣ .

(٤٧) طه حسين ، فلسفة ابن خلدون الاجتماعية ، المجلد الثامن من الأعمال الكاملة (بيروت ١٩٧٥) ص ١٦٦ .

الذي تتحدد بالقياس إليه قيمة الماضي الشعري ،
تتحد الذات القارئة بهذا النموذج ، أو تتقمصه ،
وتنطلق باحثاً في التراث عن ما هو صدق له ، أو ما هو
صورة مسقط لها بعد اتحادها به ، فتنتهي القراءة الى
النفى المطلق للقيمة ، وتختتم بنبرة تذكر بالنبرة التي
افتتح بها طه حسين كتابه « في الشعر الجاهلي » منذ
سنوات ثلاث فحسب ، ولكن على نحو أكثر حدة ،
فنسمع :

« ذلك رأيي في الادب العربي وفي موقفنا تجاهه ،
أقول له لأنه الحق وإن كنت أعلم أنه سيغضب
طائفة كبيرة ممن يؤثرون الحياة في أكتاف الدهور
الغابرة ، حيث السكنية التي لا تصم الأذات
والسبات الذي لا يستفز الحياة ، ولكنني في غنية
عن سحق هاته الطائفة من الناس وعن رضاها ،
لأنها تقدس كل ماض وتعد كل قديم لا لأن فيه
حقاً ونوراً ولكن لأن رداء القدم يكسب مهابة
الماضي وجلال التاريخ ، أنا في غنية عن مثل
هاته الطائفة من الناس » (ص ١٢١) .

من المؤكد أن الشابي كان سيرضي هذه الطائفة التي
يتحدث عنها ، لو بدأ بداية شبيهة بالبداية التي انطلق
منها احمد شوقي - النقيض الاحيائي في الابداع - عندما
قال (في العام الذي صدر فيه) « الديوان » للعقاد
والمازني : (٤٨)

والله ما موسى وليلاحه
وما لمرتين ولا جبرزئيل
أحس بالشعر ولا بالهوى
من قيس المجنون أو جنيل
قد صوروا الحب وأحداثه
في القلب من مستصغر أو جليل

تصوير من تبقي دمي شمعه
في كل دهر وعمل كل جليل
يفضل قصائد جبل بئنة على « ليالي » الفرد دي
موسيه وقصائد مجنون ليل على قصتي لامتريين
« جبرازيلا » و (رفايل) أو يقول كلاماً شبيهاً بما قاله
محمد الخضر حسين قبله بسبع سنوات عندما قارن - في
كتاب - بين تشبيه لفيكتور موجو وتشبيه لمعروف
الرصافي . ولكن الشابي صدم هذه الطائفة ، عندما
عارض كتاب محمد الخضر حسين ونقض نظرتهم الى
الخيال ، وعندما تصاعد بالمرتين - ومن شابهه بالطبع -
الى أعلى عليين ، وهبط بشعر أمثال المجنون وجليل الى
أسفل سافلين ، ونفى أن يكون العرب قد صوروا الحب
وأحداثه في القلب ، من مستصغر أو جليل فهم جفاة
غلاظ الأكباد ، ماديون ، لا ينظرون إلى المرأة الا
بوصفها لعبة للهو الجسد . وهل نجد بين هؤلاء العرب
فيها يقول الشابي - شاعراً - « يعبد في عبوته ذلك الجمال
الروحي المجسد » كما يقول لامتريين ؟ (ص : ٩٠)

والاجابة عن سؤال الشابي معروفة ، تردنا الى
« الوسط الطبيعي » الذي حرم العرب من « النظرة
الروحية العميقة التي نجدتها عند الآريين » من ناحية -
وللى النزعة المادية التي أجذبت الخيال - نهر الانسانية
الجميل الذي أوله الروح وآخروه الله - من ناحية ثانية -
والشابي - في كلتا الناحيتين - تلميذ مخلص للعقاد (أبيه
الفكري) وجبران (أبيه الروحي) فالأول علمه أن
الجنس الآري صانع أساطير وشعب خيالي ، بحكم
وسطه الطبيعي الذي يوحد بين الجميل والجليل ،
والثاني علمه : أن « الانسان كائن متصب بين اللانهاية
في باطنه واللانهاية في محيطه » وأن للتنخيلات رسوماً
كاثرة في سماء الآلهة تنعكس على مرآة النفس » . (٤٩)

(٤٨) محمد حبري ، الشرقيات للجهولة (القاهرة : ١٩٦٢) ١٧٣/٢ .

(٤٩) جبران : المجموعة الكاملة ، ٥٨٨ ، ٢٩٢ .

هناك من يقول : البداية دائماً صعبة ، إذ أنها تعتبر مفتاح الموضوع المطروح للمناقشة ، أما أنا فأرى أن المواضيع المجردة الأدبية بصورة خاصة ، يمكن إيجاد أكثر من مفتاح واحد للدخول الى قلب الموضوع ، شريطة وجود رابطة بينه وبين المشكلة المطروحة للمناقشة والمطلوب ايضاحها ، وبالنسبة لموضوعي هذا - واعتقد أنه متشعب ورحب جداً - يمكن استخدام أكثر من مفتاح واحد للوصول الى لب المشكلة ورأيت هذه الكلمة - لأندريه جيد - من كتابه (ثيسوس) مناسبة لذلك ، حيث يقول على لسان إحدى شخصياته (ولكن ما سر هذا كله أيها الإله الواضح ؟)^(١) ما أصل هذا العناء ؟ ما أصل هذا الجهد ؟ ونحو ماذا ؟ ما علة الوجود ؟ وما علة البحث عن علة لكل شيء ؟ كيف نتجه ؟ وأين نفق ؟ متى نستطيع أن نقول لقد انتهت كل شيء أمسين ، كيف الوصول الى الإله حين نبدأ من الإنسان ؟ وإذا بدأت من الإله فكيف أصل الى نفسي ؟ ولكن أليس من الممكن أن يكون الإله من صنع الناس كما أن الناس من صنع الإله ؟ في مفترق الطريق هذا ، في قلب هذا الصليب يريد عقل أن يثبت .

علام تعبر هذه الأسئلة ؟ انها تعتبر عن معاناة الإنسان ، وهو مرمى في هذا الكون الواسع الشاسع ، وتعتبر أيضاً عن فضوله لمعرفة كل شيء ، وعن قلقه المرتبط بعمره المحدود .

باختصار انها تعبر عن لا معنى الحياة عنده ، ولكن هل هذا هو كل شيء ؟ ألا يمكن أن نربط استفهاماته بالمزيد من استفهامات أخرى ، ونقترب من اطار الواقع أكثر خارجين عن دائرة التجريدات . ألا يمكن أن نربط العناء بجمل مغموس في قلب الواقع الاجتماعي وكذلك الجهد ؟ ألا يمكن ربط السؤال المتعلق بمرحلة الوجود أو بدايته بالواقع بالذات ؟ ألا يمكن إيجاد أسس واقعية لكل الأسئلة التي تخلق فروق مستوى العلاقات الاجتماعية ، دائرة في فلك من الأفكار المجردة ؟ هذه

حول الاغتراب الطافكاري ورواية المسخ" نموذجاً

ابراهيم محمود

(١) جهاد أندريه : أوجيب ولويسوس - ترجمة : طه حسين - دار العلم للملايين - بيروت - ط ٣ - أيلول - ١٩٧٧ - ص - ١٦٨ .

الأسئلة هي التي ستكون نقاطا مضيئة في بحثنا هذا . . . ولكن قبل كل شيء لا بد من توضيح نقطة معلقة بسر الوجود الانساني وهي أن الانسان مهما اكتسب معرفة ومهما نما وقوى ، يبقى هناك شيء ما يقلقه يدخل في نسيج وجوده - بالمعنى الوجودي للكلمة ، ولعل هذا الشيء هو يساق الى الأبد - انه السؤال عن معناه كاتسان ، محدود القوة نسي في معرفته - مهما كانت ألميته - قصير في عمره بالقياس الى عمر الانسان - وهذه النقطة هي التي أوجدت وولدت - ما ندعوه بالاغتراب - فالانسان يعيش الاغتراب قليلا أو كثيرا ، بل يعيش فيه الاغتراب . . . وخاصة في مجتمعنا المعاصر . . .

ومادام عمر الاغتراب هو عمر الانسان ، فلا يمكن أن نتاوله من كل جوانبه ، في كافة مجالات المعرفة في الفلسفة والفن والأدب والثقافات المختلفة - وخاصة في مقال محدود كمقالنا . . . وهو الذي خصصت له كتب ومجلدات ، حيث ينذر أن نقرأ كتابا مهما كان طابعه ومضمونه ، دون العثور على جدر من جدره ؛ وينذر أن نسمع كتابا أو مفكرا أو ناقدا . . . الخ مجلدنا عن موضوع ما ، دون أن نجد فيها مجلدا عنه ، عن مركز من مركزاته . . . أن الاغتراب من طبيعة الانسان ، بل يمكن القول - والتوكيد على ذلك - أنه دافع أساسي من دوافعه ، وهو يختلف من انسان لآخر ، ومن عصر لآخر ، وذلك لأنه يتلون بطبيعة صاحبه ، وبطبيعة المجتمع بما فيه من مؤسسات سائدة ، وبطبيعة العصر بقرمه وأعرافه ومعارفه - وما دام الاغتراب متشعب الجوانب ويمثل هذه الشساعة ، فلا يمكن أن نفيه حقه بحثا وتحليلا وتوضيحا ، وخاصة أنه يعتبر من أعقد القضايا والمشكلات التي يواجهها الانسان - المعاصر خاصة وهو ما سنوضحه لاحقا - كما أنه شديد التأثير في الانسان . . . حيث نجد كل شخص له موقف محدد تجاهه يتعلق - بمنظوره للحياة بكل جوانبه المختلفة . . . ولهذا كان التحديد بسبب :

١ - تعيين الأسس التي يمكن الاعتماد عليها ، وهي قائمة أساسا على - أرض الاغتراب .

٢ - عدم اللجوء في متاعرات ترقق الفكر وتحلل الموضوع وتبحث على الفوضى .
٣ - معرفة الطريق بكل ما فيها من صعوبات ، ومحاولة دراستها ، وتحديد ما يمكن مساعدتنا على المشي فيها - من معلومات وشواهد - أي عناصر ارتكاز - تجعل الموضوع حيا - وكافكا هو موضوع المناقشة - وهو من أكثر الكتاب فراة وغرابة ونجيزا في علاقتهم بالاغتراب وتعاملهم معه ، وارتباطهم به - بل هو من أكثر الكتاب غموضا ومبعثا للتساؤلات العديدة التي ترتبط به .
١ - كونه يهوديا .

٢ - كونه كان على الاطلاع بكل ما يدور من أحداث سياسية - على الساحة العالمية - العربية خاصة - والفلسطينية بصورة أخص باعتبارها كانت (طريدة) الامبريالية وريبتها الصهيونية - وهذه النقطة تعتبر من أخطر النقاط في حياته وفي منهجه الأدبي ونتاجه الفكري ، التي يتناولها النقاد في دراساتهم له .

٣ - كونه يتميز بفراة في أسلوبه الأدبي وفي غموض نصوه .

٤ - كونه عايش أخطر الأحداث السياسية والأزمات الاقتصادية والاجتماعية التي شهدتها العالم في الثلث الأول من القرن العشرين وخاصة تنويع الرأسمالية بالامبريالية وظهور الثورات التحررية الكبرى في هذا القرن والمجابهة بين الدول المستعمرة والدول المستعمرة ، وقد تأثر بها وأي تأثير في حياته كلها .

٥ - واعتبار أن كافكا كان مجموعة علامات استفهام كبرى . . . سنحاول أن نحدد الموضوع أكثر - دراسته في جانب معين من جوانبه .

حق نستطيع أن نحدد ما نريد - أي دراسة روايته - المسخ - فقط - ولكن هذا لا يعني أننا سنهمل الجوانب الأخرى من حياته ، والمترتبة بنتائج الأدبي ، بل سنحاول توضيحها باختصار ، ونعود إليها بين الحين والآخر حين يتطلب الأمر ذلك - وهو لا بد منه - لأن مجموع ما ينتجه الكاتب أو الفنان بشكل عام ، هو يشكل بناء واحدا متكاملا ، كل لينة ترتبط بالأخرى

وكثرة استعمالها ، ولكن هل معنى ذلك أننا لا نستطيع أن نبحث عن جذور هذه الكلمة (الاصطلاح) ؟ يمكن ذلك . ولكن لابد من القول : تبقى العملية اجتهادا ، ويبقى الباب مفتوحا أمام الآخرين - تجاهها ، فالمجرات الفلسفية ليست قوانين عملية ، انها قابلة للتطوير مع اتساع المعارف الانسانية ، وتقدم الوعي البشري ، من جهة أخرى يمكن القول : صحيح أن كلمة الاغتراب تشكل مجالات عدة الا أنها لابد أن تشترك في نقطة واحدة تعود اليها في النهاية ، وهو ما سنوضحه في كتابه (الاغتراب) يبحث - ريتشارد شاخ - في معنى الاغتراب ، ويمكننا توضيح ذلك باختصار في النقاط الآتية :

١ - الاصل اللاتيني لكلمة اغتراب هو Alienation وأحد استخدامات هذه الكلمة يرتبط بما يتعلق بالملكية أي أن فعل Alienate يعني نقل ملكية شيء ما إلى شخص آخر .

٢ - يمكن لفظ الاغتراب بمعنى الاضطراب العقلي - فالمغترب قد يكون فاقدًا وغيه أو مشلولًا أو هناك تصور في قواه العقلية أو حواسه (كنبات الصرع مثلا) .

٣ - هناك استخدام آخر للاغتراب بمعنى الغربة بين البشر ففعل Alienare يفيد معنى التسبب في فتور علاقة ودية مع شخص آخر أو في حدوث انفصال . . الخ .

٤ - ترتبط كلمة الاغتراب بالغربة Entrennung وهذا الاصطلاح يعني التغريب vertrennung (وسوف نوضح لاحقا معنى التغريب عند برشت) أو السلطو أو السلب - وهو يضع اللفظ الألماني fremd مقابل اللفظ اللاتيني alienus واللفظ الانجليزي alienation حيث يعني الانتهاء إلى آخر أو التعلق به (٢) الخ .

بقي أن نوضح معنى كلمة الاغتراب في اللغة الفرنسية - وهو ما يزيد من وضوح الكلمة . . الاغتراب

ارتباطا عضويا ، والا فلا يمكن الوصول الى نتيجة تعطي وضوحا للمشكلة المطروحة والمطلوب توضيحها واستجلاؤها ، كما أنه لابد وقيل كل شيء من تحديد - الاغتراب - وماذا يعني - لنقل : وضع مقدمة تاريخية عنه ، وهو ما يعطي لموضوعنا بعدا أعمق واستجلاء أكثر - كما أن الذي دعانا الى ذلك هو كثرة الدراسات التي تناولته من جانب علاقته : بالصهيونية - هل هو يهودي أم صهيوني ؟ - هذه الدراسات التي ركزت أكثر ما ركزت على بعض الجوانب في نتاجه تحت تأثير فكرة مذهبية محددة ، واعتماد رؤية ذاتية نحو ذلك وخاصة قصته (بنات آوى وعرب) وبعض شذرات من مذكراته كما جمعها ونسق فيها بين فقراتها - صديق كافكا اليهودي (ماكس برود) - أما لماذا - المسخ لتحديدا باختصار - لأنني لم أجِد الا القليل من الكتاب الذي تناولوها - بل جاء ذلك بإشارة شبه عابرة - وحتى إذا كان قد سلط عليها الضوء فهو ضوء معتم . . وقد وجدت في ذلك فرصة سانحة لاستجلاء جوانبها . . فهي غنية جدا ببعاصرها وأفكارها وعمق شخصياتها ومضمونها أيضا - إذاً يمكن ترتيب الموضوع على الشكل التالي :

- ١ - حول الاغتراب بشكل عام .
- ٢ - كافكا والاعتراب بشكل عام أيضا .
- ٣ - دراسة الاغتراب في روايته - المسخ .

١ - حول الاغتراب بشكل عام :

أ - حول تعريف الاغتراب :

يمكن القول أن من أصعب المشاكل التي تعترض الإنسان ، هي تلك المسائل التي لا يمكن إعطائها حلا قاطعا والجزم بذلك ، وخاصة إذا كان الجدل حولها دائرا بين مفكر وآخر - والاعتراب من أكثر المسائل إثارة للجدل ، لا بسبب غموض معناها ، بل بسبب التعريفات الكثيرة التي وضعت لها وبسبب اتساعها

(٢) شاعرت ريتشارد : الاغتراب - ترجمة : كميل يوسف حنين - المؤسسة العربية - بيروت - ط - ١٩٨٠ - انظر : المحلية للغة والفكرية والاعتراب - ص - ٦٣ - وما على ذلك .

٢ - مثال آخر على حالة أخرى من حالات الاغتراب وشرحه بعدئذ : (س) مواطن عادي في مجتمع (ص) تمتاز قوانينه بأنها تمثل مصالح أقلية أو فئة محدودة من عامة هذا المجتمع . في هذه الحالة لا توجد أية علاقة بين (س) و (ص) سوى كون (س) يعيش في (ص) وكون (ص) يضم (س) بين ظهرانيه وتوضيح حالة الاغتراب لـ (س) يصبح على الشكل التالي :

أ - (س) مغترب عن (ص) بقوانينه التي تضيق الحقائق عليه ، وتحجز حريته ، فيقدر ما يصدر من قوانين تمثل هذه الأقلية الحاكمة ، تصغر حدود شخصيته الانسانية وتقتزم حريتها . ثم أن (س) يعتبر (ص) كابوساً على صدره ومكروها ومعادياً لجوهر إنسانيته ، كونه لا يتم به الا باعتباره تابعاً ليس له شأن ، وهو بمقتضى وجوده كمواطن عادي يمارس مهنة صغيرة ، ينفذ هذه القوانين رغم أنه دون أن ينال حقه الكافي مدنياً أو قانونياً ، انه لا يملك بعداً سياسياً أو اجتماعياً أو فكرياً كونه لا يملك حرية التصرف باعتباره مأموراً ، وهذا يؤدي الى تشويه ذاته ، واغترابه عن هذه الذات ، ذاته الانسانية . . . وتصبح التصرفات التي يقوم بها غتومة بالارغام . . . لأنه يقوم بهذا العمل لا ذاك لأنه مجبر بذلك . . . وما دام هو كذلك فهو خال من أهم صفة من صفات الانسان بل هي أولى الصفات التي تجعل الانسان مسؤولاً عما يقوم به من عمل بدني أو فكري ألا وهي الحرية . . . من ناحية أخرى يصبح فرداً يفقد طابع إنسانيته ، وينظر الى الآخرين اما كأفراد مثله مغتربين عن مجتمعهم وعن ذواتهم ، أو كأعداء بسبب آلية النظام وخلوه من العلاقات السوية . . . ثم ان (س) يعيش حالة قلق وسأم باستمرار ، لأنه يتوق باستمرار الى حريته المفقودة ، وكلما ابتعد عنها زاد اغترابه وتقرمت ذاته من الداخل . . . ما دام - نظام الأقلية - قائماً .

٣ - مثال ثالث من حالات الاغتراب وشرحه بعد ذلك . . . (س) مفكر أو كاتب أو فنان . الخ في (ص)

يقابل Alienation وهذه الكلمة بالذات تعني النفور أحياناً - فالنفور بين شخصين يعني أن كلا منهما غريب عن الآخر ، أي يعيش حالة اغتراب وأحياناً الكراهية فالنفور يرتبط بالاغتراب ويولد الكراهية ، وأحياناً ثالثة - العداوة فالالاغتراب يرتبط بالعداوة ، أو يولدها . . . وتعني هذه الكلمة أيضاً (ارتهان أو استلاب أي : حالة شخص يصبح بفعل ظروف خارجية : اقتصادية أو سياسية عبداً للأشياء ويعامل هو نفسه كشيء)^(٣) وهذه الكلمة مرتبطة بلفظ Aliene الذي يعني (معتوه) أو (مختل) فما دام الشخص مختلاً عقلياً فهو مغترب عن ذاته وعن العالم الخارجي ، ومرتبطه بفعل Alienier الذي يعني ملك أو تنازل عن . . . أو باع . . . الخ - فالمغترب يعاني من نقص في شخصه وقد يكون في عقله ، أو مرتبط بحق من حقوقه . . . وهذا يعني أنه مستلب نتيجة هذا النقص أو هذا التملك . . . ونتيجة لما سبق يمكن تثبيت النقاط الآتية المتعلقة بالاغتراب من خلال الأمثلة :

١ - لنفترض أن (س) هو عامل و (ص) رب عمل مستغل . يصبح عندئذ توضيح حالة الاغتراب المتعلقة بهما على النحو التالي :

ان (س) مغترب عن كل ما يقوم به من عمل ، كما أنه مغترب عن كل ما يصدره رب العمل من قرارات تتعلق بالعمل - باعتبارها تجسد مصلحته فقط ، وهو كذلك مغترب عن - الآخرين - الذين يعمل معهم - بسبب لجو اللا انساني الحائق الذي يحتوهم - وعن رب العمل نفسه ، لأنه لا توجد أية رابطة بينهما ، سوى رابطة الكراهية والحقد والعداوة ، وهذه من مولدات الاغتراب بالذات كما أن رب العمل يعتبر مغترباً عن العمال ، لأنه يجسد الملكية في ذاته ، وهو مصدر الكراهية فالقرارات التي يصدرها تمثل مصلحته الانانية باسم الملكية . . . ولذا هو مغترب عن ذاته أيضاً كإنسان يشعر بعدايات - الآخرين - ومعاناتهم ويعرفها .

(٣) نقل عن كلوس - المجلد - تليف - جبرو عبد النور - د - سهيل ادريس - دار الآداب - بيروت - ط ٤ - ٢٠٢٠ - ١٩٧٩ - ص ٣٥ .

القيمي . فالغتراب عن القيم *Value* يسطو على ذاته باستمرار فالذي يكذب يغترب عن الصلقة كقيمة انسانية عليا . . والذي يناقش ويحامل الآخرين ويرائي ويدعي أنه يحب النظام مثلاً وهو عكس ذلك من أجل مصلحة شخصية يغترب عن الموضوعية والتقييم الايجابي للامور . . الخ .

ب - الاغتراب في الفلسفة :

يقول - ريتشارد شاخست - (ان الاغتراب هو واحد من أضخم المشاكل التي تواجهنا اليوم - حيث يذكر ما يعلنه المعلقون الاجتماعيون - فهي متمثلة في الهوة بين الاجيال في ظاهرة شباب الهيبيز ، في الحركة المناهضة للحرب ، في أزمة الثقة السائدة ، في تمحيد السياسات القديمة التي بدأت مع ترشيح السيناتور مكارثي ، وفي حركتي الثقافة السوداء ، والقرعة السوداء ، اننا نسمع عن الاغتراب في معرض الانتقادات التي توجه الى طبيعة العمل في الصناعة الحديثة وفي المنظمات البيروقراطية ، الى ماهية الحياة في المجتمع البورجوازي الذي تشكل الطبقة المتوسطة لحيته وسداه ، الى العلاقة بين الحكومة والمحكومين وإلى اهمال وتشويه بيتنا الطبقة ، وغالباً ما نواجه الاشارات الى الاغتراب بصدد تقادم السطحية وافتراده الخيمية في العلاقات بين الناس ، تفتيت مكونات حياتنا ، احاققة مسار النمو الشخصي للأفراد ، الوجود المنتشر لسمات الشخصية العصابية ، أو الا انسانية ، غياب الاحساس بجذوي الحياة وتقادم ظاهرة الاتحاد ، وليس هناك على وجه التقريب جانب من جوانب الحياة المعاصرة لم تتم مناقشته من خلال مفهوم الاغتراب ، وأياً كانت الدرجة التي وصل اليها الاغتراب في مسار اعتباره السمة السائدة لهذا العصر فانه من المؤكد أنه يبدو بمثابة شعار العصر (٤) رغم طول هذه المقدمة الا أنني رأيتها مناسبة لاحتوائها على نقاط كثيرة تسلط الضوء على ما نريد توضيحه فالاغتراب داخل نسيج كل شيء . . وكلما تقدمت

كمجتمع . . السلطة بيد فئة محدودة - أقلية من عامة الشعب . . هذا الفكر ينضم الى صفوفها ، ولكنه يمسد مضالجها في كتاباته ، يعتبر نفسه يوقاً لها كي تغلبه في طيقته . . وهذه الحالة من الاغتراب ، يمكن شرحها على الشكل التالي :

ما دام هذا الفكر الذي يتملق النظام ويمدحه ، مستمراً بهذا الشكل فهو سيبقى مغترباً عن ذاته ، انه يكتب ما لا يؤمن به ، فقط من أجل مصلحته المادية ، بحيث يتنازل في كل خطوة - يخطوها تجاه النظام عن جزء من ذاته ، ويكر اغترابه عن نفسه ، فيقدر ما تكون كتاباته معبرة عن رغبات القائلين على تسير شؤون المجتمع في الجهاز الاعلى في الدولة ، بقدر ما تكبر الهوة بينه وبين ذاته ، انه يمارس سطوا ذاتياً على ذاته ، والقائلون على تسير دفة الحكم تكون علاقاتهم معه على أساس المقايضة ان صح القول . . انه لا يقدم لهم كلمات ، وإنما يبيعهم ذاته وهم لا يفتحون له قلوبهم ، وإنما جيوريم . . أي لا ينظرون اليه كشخص ينتمي الى طبيقتهم وإنما - كعامل - يبيعهم فكره (ذاته) وبالمقابل يأخذ أجراً مادياً - لاكرسيا في صفهم . ولهذا فعند حدوث أقل خطأ من جانبه . . يصبح خارجاً - كأي عامل . . لا يعجبه رب العمل ويطرده بعدئذ . .

٤ - يمكننا أن نذكر هنا مثالا رابعا عن حالة الاغتراب نسميها باغتراب الوعي *conscience* فإذا كان (س) يمثل شخصاً جاهلاً أمياً ويمثل (ص) منظومة المعارف والمعلومات يبقى الاغتراب كيسراً هنا . . فـ (س) مغترب عن عالم المعرفة اغتراباً شاملاً وهذا يعني أنه لا يمي شيئاً يحوله وهما يوجد داخله . انه مغترب عن ذاته وعن العالم مما - فيقدر ما تكون مساحة وعيه ضيقة ، بقدر ما يكون استيعابه للمعلومات الخارجية قليلاً . . ويكون تقديره لكل ما حوله من أمور خاطئاً . . .

٥ - يمكننا ذكر اغتراب آخر ألا وهو الاغتراب

والتسليم لقوانينه . وفي العصر الحديث تعمق مفهوم الاغتراب ، بسبب تعقد العلاقات الاجتماعية ، وتطور المجتمعات البشرية وظهور الاستعمار ، ووقوف الرأسمالية كسد أمام التطلعات الانسانية ، ومنع الانسان من التعبير عن انسانيته وتحويله الى مجرد سلعة ومجد الاغتراب وقد تعمق مفهومه لدى هيجل ، وقد كانت معالجته له مجردة ، فقد كان كل تطور اجتماعي مرتبطا بالعقل أو نتائج الروح أو الفكرة المطلقة ، وحيث أخذ الاغتراب معناه الأعمق مع - كارل ماركس - ونستطيع أن نخطط للاغتراب لدى كل منها باختصار . . . باعتبارهما رائدين في هذا المجال فالاول يتحول من الواقع الى الفكرة أو يمسد الواقع في فكرة مطلقة والثاني ، يحول الفكرة الى واقع قائم . .

الاغتراب لدى هيجل - الاغتراب عن البنية الاجتماعية يؤدي الى الاغتراب عن الذات . .

- الاغتراب عن الذات يعني أن البنية الاجتماعية ايضا مغترية عن ذات المرء .

- الاغتراب عن العقل : الاغتراب الاول والثاني يؤديان الى اغتراب المرء عن عقله ، وهذا يعني أن هناك اغترابا كلياً . . فالهوة التي تفصل بين المرء والبنية الاجتماعية ، تؤدي الى خلق شروخ داخل ذات المرء ومن ثم الى خلق تقسيم داخل بنية الشخص بالذات وداخل العقل .

تجاوز الاغتراب لدى هيجل - يتنازل الفرد عن ذاته ، يتم الالتحام بينه وبين البنية الاجتماعية الالتحام - الجمعي - يؤدي الى إلغاء اغتراب المرء عن ذاته وهذا الالتحام يؤدي الى عودة النشاط الطبيعي للعقل وكل ذلك يتم بقرع الاغتراب عن طريق التسليم . . . وهذه العملية تعني ضبابية الرؤية التاريخية لدى هيجل واعتباره أن البورجوازية الألمانية لا يمكن أن تزول بل هي قائمة الى الابد . . . ولا يمكن مقاومتها بل الحل الصحيح هو في خضوع الفرد الكلي تحت لوائها ولها . . بالطبع لا يمكن في هذه المجالة الحديث عن كل ما كتبه هيجل عن الاغتراب ، وكيف تطور معه مفهوم

المجتمعات البشرية ، أصبح الاغتراب أكثر حدة بسبب كثرة الوظائف وتعقدها وزيادتها باستمرار ان الفلسفة كونها - أم العلوم - كما يقول (هنتر ميد) تعطينا نتائج جمة حول مفهوم الاغتراب وتطوره وآثاره . . من خلال مثلثها وهم كثر عددا عن كونهم يتسمون الى مذاهب وتيارات فلسفية متعددة ، كل مذهب وكل تيار له بياناته ومبادئه التي تجسد الايديولوجية محددة في المجتمع . . ولابد من القول أنه لا يمكن الحديث بشكل كامل مهما أوتيت سعة اطلاع ومعرفة وقوة عنها ، فتاريخ الفلسفة وعمرها ، هو تاريخ ميلاد الانسان وعمره . . ولهذا سوف أحاول تحديد هوية الاغتراب عند أهم الفلاسفة وعلماء الاجتماع عبر العصور وباختصار شديد ، حيث يمكن تحديد هوية الفيلسوف وعالم الاجتماع بعد ذلك لدينا - افلاطون مثلاً - فقبل كل شيء ، كان مغتربا عن أخلاقيات عصره ومجتمعه ، وكان يدعو الى اقامة نظام جديد في كتابه (الجمهورية) فجمهوريته يجب أن يحكمها فلاسفة ، والا فالعدل لن يتحقق حسب زعمه ، وما اعتبار الواقع ظلاً لفكرة كانت تنمحور في ذهنه طوال حياته سميت (بالمثال الا تأكيد على وجود الاغتراب) فالفكرة المثال هي الصورة الحقيقية التي كان افلاطون يريد تحقيقها . . واعتبار الواقع ظلاً أو شبحاً ، يعني عدم وجود تجانس بينه وبين المجتمع الذي يحويه - وقبله - سقراط - أما أشعاره (اعرف نفسك) فتعتبر نموذجاً حقيقياً للاغتراب . . . فاغتراب الانسان عن ذاته ، يعني عدم وعيه لنفسه ، وهو أيضا كان تضحية مقدسة للاغتراب . وهو الذي دفع حياته ثمناً لما كان يدعو اليه ، وهو يعلم الناس . . ومع بداية عصر النهضة نرى الاغتراب وهو يضرب جذوره في أعماق المعرفة الانسانية ، والواقع الاجتماعي مع (ديكرات مثلاً) في فرنسا وهو يدعو الى العيش وفق رؤية جديدة تعتمد العلم ، ومع شعاره (أنا أفكر أذاً أنا موجود) وبعد ذلك في بريطانيا - مع (لوك) و (هوبز) - الذي كان يرى أن الاغتراب يظل قائماً بين الفرد والمجتمع - ما دام الفرد متغلقاً على نفسه ، وهذا الاغتراب يتعمد ، بانضمام الفرد تحت راية المجتمع

الخارجي هو مجال الكسب كيفاً كان - بطريق مشروعة أو غير مشروعة .. المهم الربح : . . . هنا الاغتراب الآخر .. سابعا .. الآخرون الادنى منه (ماديا) يسيلون لعابه .. يرى فيهم الربح .. يستثمرهم كأية سلعة .. ثامنا .. النتيجة اذا الجحيم .. فالاغتراب يشكل الداخل والخارج : أرباب العمل والعمال أيضا - كيف يتم الاغتراب ؟ كل تطوير اجتماعي ليس نتاجا روحيا كما يدعى هيجل - بل نتاج الصراعات الاجتماعية التي تتم بين الناس .. نتاج العمل .. الذي حل أساسه تتطور المجتمعات .

لا يتم تجاوز الاغتراب عن طريق التسليم - كما يرى هيجل - وإنما عن طريق الثورة ومحاربة القائمين على النظام السائد المستغل . . . - ماركس بسبب رؤيته الثاقبة للامور .. رأى ان القوانين البورجوازية ليست خالدة .. فهي كما ولدت مع قيام المجتمع البورجوازي جسدت مصالحها .. تموت بسبب أنانية الأقلية من البورجوازيين .. ولأنها هي التي تحفر قبرها بنفسها

هنا أيضا لابد أن نذكر كلمة لابد منها وهي .. لم نستطيع هنا أن نذكر الا رؤوس أقلام صغيرة جدا حول أفكار ماركس - فيها يتعلق بالاغتراب .. الذي يأخذ معنى عميقا منه في كل كتاباته في - الايديولوجية الالمانية .. أو - مخطوطات - ١٨٤٤ - ١٨٤٥ - أو رؤس المال .. الخ .

بعد ذلك اتسعت حدود الاغتراب في كتابات الكثيرين من الفلاسفة وخاصة الذين ضاقت بهم السبل ، ورأوا في المجتمع الرأسمالي ، خصاصة للمجتمعات البشرية ، وأن لا مفر من الخضوع لعصاة وتجمد ذلك في نتاجهم الفكري في ألمانيا مثلاً مع شوبنهور - الذي رأى أن الانسان هو مغترب ولا خلاص من ذلك في كتابه (العالم كإرادة ومثال) فالإرادة عصياء ، والعالم الخارجي قدر لا مفر منه ، ورأى في التقدم وهما ليس الا .. وفي كتاباته ولد اليأس والخوف

الاغتراب ابتداء من مقالته عن الحب ، حيث يتم تجاوز كل هوة عن طريق الحب .. وانتهاء بظهور عمله الضخم - ظاهريات العقل الكلي - أو فينومينولوجيا الروح - كما يترجمها البعض .. وما كيناه هو عبارة عن رؤوس أقلام صغيرة عن معنى الاغتراب لدى هيجل وتعامله معه . . .

الاغتراب لدى كارل ماركس : الأسباب : المجتمع البورجوازي هو الخاضع لسيطرة فئة عداوة .

هذه الأقلية وانطلاقا من مصالحها ، تمارس كل مهنة تزيد أرباحها .

كيف يكون الاغتراب ؟ - العامل قبل كل شيء سلعة - وهنا يفقد جوهره كإنسان حر وواع .

- يعمل من أجل شخص آخر - هو رب العمل .. يبيعه قوة عمله بأجر زهيد - ما ينتجه يكون غريبا عنه رغم أنه يرتبط به .. انه يهدب الى - الشخص الآخر ..

- الانتاج يصبح مرسوعا غريبا بالنسبة لمنتجه .. ولا يشعر منتج بأية رابطة به .

هذه العملية تولد اغترابا شاملا بسبب آلية الاستغلال التي يتحكم بها رب العمل ..

وتفسير ذلك يكون هكذا .. يشعر العامل بالحرية الكاملة يكره ما ينتجه لانه لا يدبر عليه ربحا .. بل يصبح عامل تشويه لذاته أولا ويصبح الآخرون .. من معه - أعداء له - فالعامل تنتظره ورقة الفصل عند أقل احتجاج يصدر عنه ، ويجرد خروجه ، يحل آخر محله ، ثانيا .. رب العمل يمثل الكراهية ذاتها وهو سبب جوعه وفقره وفقدته لحرية ثالثا .. كل ما هناك من قوانين في تشويهه من الداخل وتدافع عن سلطة رب العمل رابعا .. رب العمل مغترب أيضا عن الآخرين من أمثاله لان قانون فصل القيمة اللا انسانية يشمل نار العداوة بين هؤلاء فالكل يعضمون لقانون الغاب الاقوى هو السائد خامسا : رب العمل يفقد وجوده كإنسان له قيمة المثل .. ان الوحش هو الذي يتعرض في داخله - انه يخترق هنا عن ذاته .. سادسا : العالم

بسبب تصاعد السيطرة الرأسمالية ، وبالمقابل كان رد فعل الجماهير المناهضة يفسعه ... وكذلك ينشئه - المهدد - لولادة النازية - فالسويرومان - هو الذي يستحق العيش والاعتراب يظل قائما ... ما دام الانسان هو مجموعة من القيم الانسانية المثل ... ولقد حققت النازية أفكاره حيث دمرت ثلاثة أرباع المنجزات التي حققها الانسان خلال تاريخه الطويل

وإذا اقتربنا من الفلسفة الوجودية .. رأينا الاغتراب أرضا خصبة .. ترعى عليها أقلام الوجوديين فهي تفرص على حرية الانسان ، ولكن هذه الحرية تتجاوز ذاتها نفسها ، بحيث تصبح - حرية بلا حرية - وتبقى الذات هي الميار لكل شيء .. وقد بدأت بدورها بالنمو مع - كيركجارد - فالمرء مغترب عن ذاته وعما حوله .. واللباس صفة داخل نسيج وجوده ، وقد رأى أن تجاوز الاغتراب يتم عن طريق الدين .. ثم تطورت هذه الفلسفة ، وتفرعت الى شقين - الشق الذي يمثل الفلسفة الوجودية التندنية - والشق الذي يمثل الفلسفة الوجودية الملحدة .. بالنسبة للشق الاول لدينا - بردياثيف - الذي يرى أن - الحرية المطلقة - هي أساس الشخصية الحقيقية للانسان .. وأن مشاكلكه تحملها الوجودية المسيحية - ولدينا أيضا - غبرييل مارسيل - وكارل يسبروزمارتن بويد ، وكلهم يلتقون في نقطة واحدة ألا وهي أن الاغتراب ينتهي مع الانسان بمجرد تسليمه بالدين المسيحي .. أما الشق الثاني فيمثل - هيدجر الذي وضع الانسان أمام الموت .. فهو معرض له في كل لحظة ، يعاني الاغتراب - ولدينا أيضا كامو الذي اعتبر حياة الانسان بلا جدوى .. وسارتر الذي اعتبر ذات الانسان ناموس الوجود .. ويسمون دي بوفوار التي رأت في الفشل عنوانا عريضاً يزين جبين الانسان ... الى آخر ما هناك من ممثلي هذه المدرسة .. باختصار ان الوجودية تعتمد على اللاعقلانية . ظهرت في ألمانيا مع بداية الحرب العالمية الاولى مع أزمة البورجوازية وحلة تناقضاتها ومن ثم انتشرت في فرنسا

عن طريق (جان وهل) ومن ثم في كل الدول البورجوازية .. ويظهر الاغتراب بشكل صارخ في كتابات ممثل الوجودية الجديدة (كولن ولسن) الانكليزي .. فألما انتهاء صفة تطبع نفسيات الكثيرين الكتاب والمفكرين والفنانين - وهذا يظهر في كتابه الاول (اللامتتمي) حين يبين لنا من خلال معالجته لتنتاج الكثير من الكتاب والفنانين امثال : ويلز وهنري باربوس وكامو وسارتر ونجنسكي وفان كوخ ودستوفسكي .. الخ حالة الغربة التي يعيشونها .. فهم يقفون خارج المجتمع وضده .. وكذلك في كتابه (ما بعد اللامتتمي) وأيضا في (سقوط الحضارة) .. الخ ولكن معالجة (ولسن) لهؤلاء مرتبطة برؤية ذاتية للأمور .. وهو من ممثلي جيل الغضب الذي ظهر في بريطانيا .. بسبب حدة التناقضات والتوتر في العلاقات الاجتماعية ، في أعقاب الحرب العالمية الثانية ..

يمكننا أن نتكلم أيضا عن الاغتراب الذي تغلغل في نتاج الفرويدية المرتبطة أصلا بالازمات الحادة التي شهدها المجتمع الرأسمالي ، وزلزلت أعمق الانسان المعاصر .. والفرويدية نسبة الى (سيغموند فرويد) تدعي أن هناك صراعات عقلية تسيطر على الانسان رغم أنفه وهي مرتبطة بالحافظ اللاشعوري نحو اللذة ونحو العدوان .. أي أن كل ما يصدر عن الانسان وكل ما ينتج عنه ينبع من اللاشعور .. وهذا يعني أن الاغتراب ، يعتبر ملازما للانسان دائما ، وليس هناك أي اعتبار للعوامل الخارجية الاجتماعية .. فالعنف خالد مع الانسان وكذلك الحروب .. وهذا يعني أن الانسان يقاتل ويمارس العنف لان ذلك من طبيعته .. ان تاريخ الانسانية البدائية مغمم بالخرم . وحتى اليوم فان تاريخ العالم الذي يتعلم أطفالنا في المدرسة هو في الاساس - سلسلة من الجرائم ضد الجنس البشري (٥) ترى أي أساس يؤكد - فرويد - ما يذهب اليه ؟ سيكون الجواب طبعاً مرتبطاً باللاشعور ، وباللاشعور فقط .. وعند فرويد كل المجتمعات سواء في ذلك لا

(٥) فرويد ، سيغموند : أفكار لازمة الحرب والموت ، ترجمة : سمير كرم ، دار الطليعة - بيروت ، ط ١ - ١٩٧٧ ، ص ٣١ .

بعد .. وكذلك في نتاج فيخته وشيلنغ وهولباخ وستانا
وديجوي .. ونتاج - هيدرو وروسو وفولشتر وكات
وبيلنسكي - وتشترنفشفسكي ... الخ ..

وكل هؤلاء - وغيرهم وهم كثر - ساهموا - كل منهم
حسب طريقته ونظريته للاسور - في تفسير ظاهرة
الاغتراب - ابتداء باغتراب الانسان عن الله .. وانتهاء
باغترابه عن ذاته .. وما ذهبنا اليه كان على سبيل المثال
أو التلميح لا أكثر .. أي الغاية من ذلك هي توضيح
أن الاغتراب يتضخم ويتشعب كلما تعقدت المجتمعات
البشرية وتطورت .. لتتحدث مفصلا بعد ذلك عنه في
نتاج كافكا وخاصة - المسيح .

د - الاغتراب في الادب والفن

يمكن اعتبار أن كل رائد - مهما كان طابعه - يحوي
بلور اغتراب في بنيانه الداخلي وأيضاً - كل عمل أدبي أو
فني .. لابد أن نعتز على جلوره للاغتراب .. منذ أقدم
العصور وحتى الآن .. مع التأكيد على أن الاغتراب
يميل نحو التضخم والتشعب كلما تقدمنا الى
الامام .. أي أنه يجد جلوره أكثر كلما اقتربنا من
العصور الحديثة وخاصة في مجتمعاتنا المعاصرة ..

ففي اليونان ، نستطيع أن نقر الاغتراب في نتاج
هوميروس (الالياة والاديس) حيث يعتبر أول شعراء
اليونان فمن خلال الحديث عن الحرب الدائرة بين
الاثينيين والطوراديين وتدخل الالهة فيها .. نلمس
اغتراب الانسان وضعفه أمام الطبيعة وقواها وكذلك في
مسرحيات (ايسخولوس : أبو المأساة اليونانية) و
(سوفوكليس) و (يورپيدس) فالانسان أقرب الى أن
يكون مسيراً لا غيراً في أعمالهم وكذلك في مسرحيات
(اريستوفان : أبو الملهة اليونانية) .. الخ

وإذا تجاوزنا - ما قبل الميلاد - الى الامام - وتوقفنا
عند - شكسبير .. الذي يمثل علامة مفهية في تاريخ

فرق بين المجتمع الاشتراكي والمجتمع الرأسمالي ..
وليس لديه أي استعداد في القول أن الحروب والجرائم
مرتبطة بالمصالح الانانية ، وأن الاستعمار القائم على
القمع والارهاب واستغلال الآخرين هو الجسر الذي
يربط بين الدول الرأسمالية وذات الانظمة القمعية
الكبرى ، والدول المتخلفة وامتصاص ثرواتها وبخيرات
شعبها .. انها نظرية تبرر كل سلوك عدواني وكل حرب
يقوم به الانسان ضد الآخر ودولة ضد أخرى . (لان
الحضارة اسلوب لمواضع يجرى فوق الانسانية)
ويذهب فرويد الى أبعد نقطة من نقاط التطرف حين
يقول (ان هذا الاسلوب من أساليب النمو قد يكون في
- خدمة - ايروس - (٦) وإيروس - تعني الشبق - أو
الغريزة الجنسية - أو الليبدو في نظر فرويد وعلى هذا
الاساس ، وإن أقل تطرفاً - ولكن على نفس طريقة
فرويد - كانت معالجة مثلي هذه المدرسة التابعين ، لكل
الامراض العقلية التي يعانيها الانسان المعاصر (ابن -
المجتمع الرأسمالي) التي تتمم على الجميع - وكذلك
كافة المشكلات التي تعترضه من أمثال - أريك فروم -
الذي يدعي أن جميع الناس مغتربون وهذا يتجلى في
سلسلة الكتب التي أصلوها (المجتمع السوي - وراء
قيود الوهم - مفهوم ماركس للانسان ..) وكارين
هورني - فالفرد مغموع - وهو مغترب عن ذاته ..
فالامور تختلط لديه دائماً .. لا يميز بين ما يريده وما
يرفضه بسبب هذا الاغتراب عن الذات .. وكونه
مغموعاً .. وهذا يتجلى في كتبه (طرق جديدة في
التحليل النفسي - صراعاتنا الداخلية - العصاب والنمو
الانساني .. الخ) .

لقد كان يودنا أن نتكلم أكثر من ذلك عن الاغتراب
في الفلسفة .. ولكن ضيق المجال حال دون تحقيقه
ذلك .. حيث يمكننا أن نعتز على جلوره في - فلسفة -
ارسطو .. قديماً - وسينوزا) في العصر الحديث
ويوزانكيت - وميرلوبنتي ولوكاتش ويليخانوف .. فيما

المسرح العسائي .. لرأينا في أعماله - الانسان -
المغرب - بشكل صارخ .. ألم يكن هو نفسه مغتربا ..
وهو يشق طريقه في قلب المجتمع الانكليزي ويفرض
وجوده ؟ أليس - هاملت - مجسدا للانسان المغترب عن
كل ما حوله ، يشبه في ذلك دور - اوديب - الذي يمثل
الانسان الذي لا يعرف ماذا يتجنى له الاقدار ؟
وكذلك - الملك لير - المغترب عن العالم الخارجي .. ان
معظم شخصيات مسرحياته اما هم مغتربون عن
الآخرين أو عن العالم الخارجي أو عن ذواتهم . وفي
القرن العشرين نستطيع العثور على الاغتراب بشكل
ساطع - لدى بريخت - فهو هنا يسمى - التفرغ Ver-
fremdung - فيما هو معنى التفرغ ، وهل يعنى
السلب أم الإيجاب ؟

(ان تفرغ حدث أو شخصية ، يعنى ببساطة
تحليل تلك الحادثة والشخصية عما فيها ظاهر ،
معروف أو بدعي ، وإيقاظ الدعشة أو الفضول بدلا منها
(٧) هكذا يعرفه - بريخت .. وهذا يعنى أن التفرغ هو
اليقظة نفسها ، الفعالية لا الانفعالية ، تجاوز الاغتراب
بعد معرفته .. أى كما يقول (فردريك اوين) هو
(استلاب الاستلاب ، أى استلاب الإيجابي) (٨) وفي
مكان آخر من كتابه عن بريخت يعرف التفرغ بأنه
(صدمة المعرفة : معرفة الآخرين ومعرفة الذات) (٩)
فبريخت انطلاقا من رؤيته النافذة للوقائع اليومية
والمشكلات التي تعترضه وتضايها عصره ، وخاصة مع
- ظهور النازية - وعلان - هتلر - الحرب على العالم
أجمع ، والهجمة الامبريالية على الشعوب المستضعفة
التي كانت تحلم بالاستقلال .. أي ما يسمى - بالمسرح
البريختي - الذي يختلف كليا عن قواعد المسرح الارسطي
فما يتعلق بالزمان والمكان والحدث ، وكيفية تعامل
المتفرغ مع المسرحية ، حيث يكون منفصلا متقبلا لما

يشاهده يتجرف مع الاحداث ، يراقب ما يجري دون
ابتداء رأى .. الخ أى أنه يتدمج كليا مع أحداث
المسرحية - انه مغترب عن ذاته .. عن عقله ..
انفعالى .. سلمي .. أما لدى - بريخت - فالمتفرغ
فعال ، بعيد عن أي انفعال ، هناك حد يفصله عن
المسرحية (مغترب ايجابي ، يتقبل ما يشاهده بعد
تقييم ... لا تجرئه الاحداث ... يحكم على المسرحية
بوعى تام . والذي يقرأ مسرحياته مثلا (الام - مؤتم
غاسل الادمغة - رجل برجل - الاخوة هوراس والاخوة
كوراس - حياة غزاله .. الخ) لا ينحرف مع
أحداثها .. وإنما يتدمج معها دون أن ينفع ، ومع
عقله ينشط .. يقيم ويحكم وكأنه مؤلف آخر .. وحين
نقرأ مسرح اللامعقول .. يظهر الاغتراب السلمي
كاملا .. فالاحداث تدور وتظهر دون أن يستطع المرء
أن يتدمج معها والشخصيات لا يمكن الحكم عليها
والاندماج مع حركاتها .. انها تدور في دوامة من
الصعود والهبوط .. تطرح أفكارا .. دون أن يكون
هناك تهديد لذلك أو تسلسل منطقي بين أحداث
المسرحية .. وكل ذلك يرتبط بأزمة المجتمعات
الرأسمالية وأزمة الانسان المعاصر ، الذي شوهته
الحضارة الآلية ، المختومة بقوانين المنافسة اللانسانية
حيث الانسان معزول عن كل ما يجري .. هكذا
تلمس - مسرحيات - صموئيل بيكيت مثلا .. وكان
النظام السائد ، سرق من المواطن الواقف تحت لوائه ،
نشاطه كاملا .. فقط أصبح لوليا في آلة يتحرك ،
حسب تعليمات مبرجة سابقا ...

وهكذا يكون شأن الرواية .. نسدة ولادة
البرجوازية ... والنبذة التي تمت وترعرعت مع نموها
وترعرعها .. فمنذ مطلع القرن السابع عشر - ظهرت
رواية - دون كيشوت - لسرفانتس الذي كان مغتربا عن

(٧) اوين فردريك : برولت بريخت (حياته - فنه - وعصره) - ترجمة : ابراهيم العريس - دار ابن خلدون - ط ١ - ١٩٨١ - ص ١٦١ .

(٨) اوين فردريك : ن . م : ص ١٦٣ .

(٩) اوين فردريك : ن . م : ص ١٦٥ .

والبيرتو مورافيا في (امرأتان مثلا) - وأريك ماريا ريمارك في (للحب وقت وللوقت وقت) وفي أعمال الكتاب الروس العظيم في مرحلة ما بعد انتصار الثورة الاشتراكية - ١٩١٧ - حيث نلسم هجمة القوى الامبريالية وجشعها والصمود اللامتته لها من قبل الانسان الروسي مثلا (الدون الهادي) لشولوخوف و (درب الالام) لالكي تولستوى - ولتسردون لبوريس ارياتف - وكيف سقنا الفولاذ لآستروفسكي وأرض الام لجنيكيز ايتمانوف . الخ) لقد كان لهجمة القوى الامبريالية وحشيتها تأثير كبير جدا . . بحيث أدى الى ظهور مدارس أدبية متنوعة في اتجاهاتها ورؤاها وتعاملها . . ففيها ظهرت تيارات تعاملت سلبيا مع الواقع ، ولم تستطع أن تستجيب إيجابيا معه . . حيث كان غتوما بألة الرسامالية وكابوسها . ، كما أدى الى تحوير عوالم خيالية ، ولجوئهم الى التفوق داخل ذواتهم وصنع عوالم خيالية وكالتعبيرية والرمزية والدادائية والسريالية والمستقبلية . . الخ) من أمثال (هاز نكليفر وايدشميد وانغريف وسترنبرغ من ممثل التعبيرية - ويلوك وييل وفياشيلاف وايفانوف من مثل الرمزية - تسارا وهولسنيك وكوتكو . . الخ من مثل الدادائية واليوت وجيمس جويس - وهنري ميلر - وازر اباوند - من ممثل السريالية - ومارينيتي وكامانسكي ومايوكوفسكي . . الخ من مثل المستقبلين . .)

وتطورت الرواية كثيرا بعد الحرب العالمية الثانية الى حد كبير جدا . . بحيث أنها تحولت الى مجموعة هلوسات ليس الا . . وخاصة - موجه ما بعد الرواية مع - بسروست وناتالي ساروت وكلود موسيلاك . . وغيرهم . . فالواقع هو وجودهم الذاتي . . وإذا أردنا أن نكتشف سر هذا الاغتراب الشامل الرهيب لرأيتنا كامنا في تعقد العلامات الاجتماعية داخل المجتمعات الرسامالية وقوانينها اللاإنسانية . . فهروب الفنان من الواقع ، ولجؤه الى واقع خيالي مزيف في نفسه ، ما هو الا تعبير عن موقف سلبي تجاه الواقع ، وتقييمه اللاموضوعي لما يراه - كونه كابوسا لا يمكن إزالته ، وأنه

الآخرين انطلاقا من بعد نظره ، ويسبب موقفه السياسي من أحداث عصره - والاجتماعي أيضا . . حيث تجسدت مواقفه من خلال شخصية بطله دون كيشوت - الذي كان يسخر من كل شيء . . ومن خلال تطوره ، كنا نلسم شخصية الرجل الايجابي ، الذي هاجم كل ما يحطم الانسان وقيمه ، ويستغله هو والآخرين ، وفي روايات - بلزاك - المتكاملة في (الكوميديا البشرية) تجسدت شخصية الكاتب المغترب ، الذي حور لنا الفساد الاجتماعي لطبقة النبلاء ، وكيفية استغلال البؤساء ، وصور المآل الذي تنهى اليه هذه الطبقة ، وهو السقوط الحتمي ، فباعثارها ينيوع الاغتراب وتشويه جوهر الانسان لا بد لها من نيل جزائها - الزوال - وهكذا شأن روايات - زولا وسندال . . الخ وإذا تقدمنا صعدا تجاه تحول البرجوازية من طبقة كانت تمثل مرحلة متقدمة في تاريخ الحضارة الانسانية الى مد يعيق التقدم ، وتستغل الانسان ، رأينا الاغتراب وقد استفحل أكثر ، فكلما انحطت أخلاقياتها نتيجة تمسكها بمصالحها الذاتية ، واستغلال الآخرين اتسعت حدود الاغتراب ، ويمكن لس ذلك في روايات - ديكنز (اوليفر تويست مثلا) وجون شتاينبك (عناقيد الغضب) مثلا وهوغو (البؤساء مثلا) وأعمال الكتاب الروس العظيم في مرحلة ما قبل الثورة أمثال (شدرين - بوشكين - غوغول - تشيخوف - تولستوى - دوستوفسكي . . الخ) . . . وقد تاصل الاغتراب أكثر في مطلع القرن العشرين . . حيث تحولت الحضارة الى آلة ، تستخدمها الرسامالية في تحقيق مآربها ، وظهور الامبريالية ، ومع الحربين العالميتين - الاولى - والثانية خاصة . . ازداد

تمزق الانسان الداخلي . . ابن المجتمع الرسامالي خاصة ، كونه يتلقى التأثير المباشر من نظامه . . . وقد تجل تأثير وحشية وأنانية الرسامالية وامبرياليته والحربين اللتين اشعلتهما في أعمال همنغواي (مثلا : وداع للسلاح - لمن تفرع الاجراس - عبر النهر ونحو الاشجار . .) وهنري باربوس في - النار - مثلا -

ذلك يترك لريشته حرية الحركة ، ولهلوساته حرية التصوير . . وهذا يجسد أزمة الانسان المعاصر في المجتمع المعاصر في المجتمع الرأسمالي أيضا . . كأي فنان أو كاتب بعيد عن واقع الحياة الاجتماعية وهذا يظهر في أعمال - هنري روسو ممثل البدائية ، وجان ديبيوفي ممثل التبعية ، وبيكاسو وويل سيزان ودبولي . . الخ من ممثل التكعبية ، وهانز آرب ودوشان وجوان ميرو وفرانيس بيكاسيا من ممثل الدادائية ، وسلفادور دالي وكوبان من ممثل السريالية ومارينيتي - وبالاوكارا وروسولو . . الخ من ممثل المستقبلية ، ومارك وكل سيزان وفان غوخ وشاغال . . الخ من ممثل التعبيرية . . الى آخر ما هنالك من مذاهب وتيارات فنية ظهرت في العالم - الرأسمالي بصورة خاصة - والتي تصور اغتراب الانسان عن كل ما حوله عن ذاته وتخلق له دنيا أخرى هي دنيا السوم والهلوسات . .

وفي الشعر الحديث أيضا لنمس الاغتراب ، كما لسناء في الفن والموسيقى والرواية مثلا في أعمال اليوت ومالارمي وازراباوند واندرية بريتون وغيرهم . . .

وهكذا حاولت أن أعطى صورة عن الاغتراب في الادب والفن والفلسفة بعد تعريفه . . لم يكن قصدي من وراء ذلك ، تقديم - بانوراما عنه عبر العصور . . فهذا فوق جهدي وفوق مستطاع كل منا . . بل كان ما قدمته على سبيل الذكر لا الحصر . . وأعتقد أنه كان لا بد من ذلك . : حتى يكون ما أقدمه داخل الأطار الصحيح ، أي - الاغتراب عند كالكا - ودراسة روايته - المسخ - من خلال هذا المفهوم . . فلدراسة أي موضوع كان ، أعتقد أنه لا بد من تمهيد له ، حتى يكون هناك استعداد لفهمه والتأمله معه ، وحتى يكون واضحا - وهذا رأيي الشخصي - فان أي عمل كان ، لا يمكن توضيحه أو تفريجه من الأذهان ، فور معالجته ، فهذا العمل الادبي لا بد من مقدمة تاريخية اجتماعية له ، حتى يستطاع تحديد موقعه على أرضية الواقع الذي أظهره الى الوجود . . .

سوف يبقى ، فهو أبدي في رأيه ، وقد يكتب عنه ، فاضحا إياه ، واصفا كل ما يتعلق به ، متحدثا عن محتواه اللاإنساني . الا أنه من خلال ذلك يرينا إياه عملاقا فوق أن يقضى عليه ، ويحل محله واقع آخر إنساني ، كما يظهر في أعماق الكتاب الواقعيين أمثال (مكسيم غوركي - غرغول - الكسي تولستوي - رسول حمزاتوف - نيتشيف - ناظم حكمت - نيرودا - اراغون . .) أو الذين اعتمدوا طريقا جديدة في تصوير الواقع الرهيب اللاإنساني الذي أفرزته القوانين الرأسمالية وأذناها . . . وهم يمثلو الواقعية السحرية أمثال (غابرييل غارسيا ماركيز - اغوستورو اباستوس - استورياس - كاربونتي . . الخ) فغير تصويرهم الملل لواقع الاغتراب الذي يعيشه الانسان ، لنمس - الجذور المفعنة والمشرفة على الذبول المسببة في أمريكا اللاتينية مثلا . . وعبر قرامتا - لحريف البطريرك - لماركيز - والبابا الاخضر لاستورياس - وملكة هذا العالم لكاربونتي . . الخ وفي الموسيقى أيضا كفن ولد مع الانسان ورافقه وجسد معاناته . . آماله وآلامه نستطيع قراءة الاغتراب . . ومن أبسط الأمثلة . . على وجود الاغتراب الشامل الذي يعيشه الفنان المعاصر ، الذي ينعزل عن الواقع الاجتماعي وتياراته المتدفقة . . كأي كاتب من كتاب اللامعقول أو ممثل رواية الرواية . . من أبسط الأمثلة . . الموسيقى الصاخبة التي تعطن في الدماغ وتسلس الانسان دون أن يكون هناك أي استمتاع ، أورد فعل إيجابي من قبل الملقى . . فقط هناك مجموعة من الآلات التي تبعيع وتثوше الانسان بالذات . . تبعده عن واقعه الذي يعيش . . ولكن إذا أردنا الحقيقة هي نموذج من نماذج الحفارة الآلية التي ولدها المجتمع الرأسمالي المادي الذي يعتمد الريح ، لصالح فئة محدودة . . بكل الطرقة وهذا يظهر في موسيقى (الروك اندرول - والتويست - والسونيكا . . الخ) . .

وكذلك في الفن . . فالصور مرتبطة بالهذيانات الكامنة في لاوعي الفنان . . الواقع هو ما يحسه الفنان ذاتيا . . لا الواقع الذي يعيشه الناس عامة . . وعند

أوهيوم وبصورة خاصة مع (أدومون هوسبرل - ١٨٥٩ - ١٩٣٨) الذى ادعى أن موضوع المعرفة ينطلق من الوحي الذاتى ومعرفة العالم متمثلة بالذات فقط ، وله دور كبير في ولادة الوجودية *Existentialisme* التى ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى متنادية بالحرية الفردية وتفسير كل ما يتعلق بالوجود الموضوعي للأشياء ذاتيا مع (ماركسبرل وياسبيرز وكاسرو وسارتر ويسمون دى بولوار .. الخ) الى آخر ما هناك من المذاهب والتيارات والمدارس والاتجاهات الفلسفية ، حيث أن معظمها ترتبط بالصراعات الاجتماعية في قلب المجتمع البرجوازي ، والازمات التى كان المجتمع الرأسمالي يخضع لها ، والاثبات أن الفرد هو كل شيء ، لا المجموع ، وهذا ما كان يتلادم مع رغبات ورؤى ومطامح وأهواء الطبقات التى لا تخضع لاية قيمة انسانية الا على أساس المنفعة المادية .. فالانسان لا يقيم حسب ما يتنادى به ، من أفكار وقيم روحية ، تعتبر الانسان غاية الغايات ، ولا يقيم حسب أخلاقه ، وإنما ما يملك فقط لا غير .. من جهة - كانت الفلسفة الماركسية نشيطة في ذلك الوقت في عصر كافكا ، مقابل كل ذلك حيث كانت تشرح جشة - الرأسمالية ، وتعرض أخلاقياتها ، مينة أن الصراعات التى يعانها الانسان في مجتمعاتها ليست خالدة ، وإنما مرتبطة بها ، وأن زوالها ، يعنى انقراض انسانية الانسان مع ممثليها (ماركس وانجلز وبعد ذلك لينين ويليخانوف وغرامشي .. الخ) وكانت تلعب دورا كبيرا في توجيه الانسان ، نحو الطريق المثل في الاعتزاز بنفسه وفي مواجهة من يشوه قيمه ، وفي الربط بين الناس جميعا ، الذين يوجد نصيا بينهم الاستغلال الطبقي ، وعدوهم الوحيد المستغل البشر ، مالك المصنع - الشركة - الارض .. الخ

ب - على الصعيد السياسي

مع ولادة كافكا - ١٨٨٣ - كان قد مضى على تحول الرأسمالية الى امبريالية عدة سنوات من سنة ١٨٦٩ الى سنة ١٨٧٩ - تفضجت الرأسمالية ، بفضل ثروعاتها

٢ - كافكا والاغتراب بشكل عام :

قبل أن ندخل عالم الاغتراب الكافكاوي ، لا بد من تحديد السمات الاساسية لعصره :

أ - على الصعيد الفلسفي : كانت معظم التيارات والمذاهب الفلسفية قد ظهرت الى الوجود في عصره - السرائعية *Praomatism* - التى تضع المنفعة الشخصية مقياسا للتعامل مع المحيط الخارجي ، وسيلة لتحقيق ما يريد المرء ، وقد تجسدت على يد (تشارلز ساندريبرس - جون ديوى - وليم جيمس - شيلر - ستيبان .. الخ) والكانطية الجديدة *Néokontisme* حيث يعتمد على تفسير ما يتعلق بالعالم الخارجي بطريقة ذاتية . مع ممثليها (ليبمان وتوكو وكاسيرر وفندلاندو برنشتاين ونيكولاى هارتمان .. الخ) والحدسية الفلسفية *intuitionnis* *mephilo sophique* التى تربط معرفة العالم الخارجي بالادراك الحسى الخالص وقد مثلها (برغون ولسواسكى وغيرهما ..) والفرويدية .. *Freudisme* - نسبة الى سيغموند فرويد - ١٨٥٦ - ١٩٣٩ - التى تضع اللاشعور والغريزة - والذاتية مقابل الشعور الواعي والمعرفة الموضوعية وتبرر الحروب والفروق الطبقي وسيادة مبدأ القوة .. الخ مع ممثليها (أ . هورني - وكاردينز - وأريك فردم .. الخ) - واللاعقلانية - *irrotation alisme* - هى التى تضم اليها الحدسية الفلسفية التى ترى في الحروب قوانين طبيعية ، وفي التمايز الطبقي حقيقة خالدة وكذلك الفردية .. التى تفسر باسمها تصرفات الناس انطلاقا من لاوعيهم وغريزتهم - وهي التى تعتبر العالم حقيقة غامضة غيبائية - وأى تصرف - مهما كان خطره - يقوم به الفرد ، يبرر سلفا لانه هناك قوة داخلية أقوى منه تقوده .. وهذا ينسجم مع رغبات - السيد البرجوازي أو الرأسمالي أو المستعمر .. مع ممثليها شوبنهاور وكيركجارد وأعضاء .. الفرويدية والحدسية الفلسفية والظواهرية *Phenomenalisme* التى تعتبر الاحاسيس وحدها الموضوع المباشر للمعرفة - مع بيركل

وسقط خلفاؤها وولاتها وموظفوها أسرى مصالحهم وأثانيتهم ، وبما أنها قامت على القوة ، فبإحلالها تزول بالمقابل ، فأصبحت سيذا ثميناً - مأدبة عامرة بأشهى المأكولات تنافس الدول الكبرى فيها بينها ، للحصول على هذه المحتويات النادرة - وبدأت الاحتكارات بالشكل ، وظهر دور الرأسمال الكبير ، في تمويل الشركات والمصانع وخزينة الدولة ، وأصبح الرأسمالي - صاحب صناعة وكرسى في الوزارة بنفس الوقت معا . فهو يدعم الدولة ، ويساهم في تنفيذ مشروعاتها ب رؤس أمواله الضخمة ، والدولة تدعمه بسور من القوانين يحمي مصالحه ، وتقدم له العون (الجيش وجهاز الامن وتفتح سجونه لاعدائه من العمال والمتمردين على (ذئبته) وتهديه - ببطاقة استثمارات في مستعمراتها ، ومع الزمن ، كان الرأسمالي الاكبر - السيد الاكبر في المجتمع القائم على الفروق الطبقية ، وكان جيش العاطلين عن العمل والفقراء يكبر باستمرار ، بفعل المنافسة الحادة بين أصحاب الرساميل والمصانع - فالأقوى هو الاكثر غنى وتعمقت الهوة بين الانسان من حيث هو قيمة عليا ، وبين ما يصبو اليه من تحقيق آماله الانسانية - السعادة والرفاهية والحياة السعيدة لكل الناس ، وأصبح بعد ذلك قيمة فقط ، مما أدى الى استلابه من كل معنى أخلاقي أو قيمة معنوية . . ومع ظهور دور الرساميل في كل مجال من مجالات الحياة (سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وعسكريا) بدأ عهد جديد في تاريخ البشرية . . ونعني بذلك - الاقليات التي ثبت وجودها في أي مكان - بما تملك ، وفي الدرجة الاولى - كان اليهود يتصدرون هؤلاء - بفعل ظروف تاريخية سياسية اجتماعية اقتصادية - أدت الى أن يظهروا بمثل ماظهروا أقوياء بنفوذهم ، مع ولادة الامبريالية خاصة ، فهم بفضل مكانتهم المادية ، كان لابد للدول الاوروبية الكبرى بقوتها ، والتي تعتبر المال بمثابة الدم في عروقتها . . كان لابد لها أن تفتح لهم صدراتها رحبا من أجل كسب ودهم ونيل رضاهم ، والاستفادة من رؤوس أموالهم ، وكيال المنح لهم وتنفيذ رغباتهم . .

وتقدمها وتضخمها ، بحيث كان لا بد من البحث عن أسواق خارجية لامتلائها بمنتجاتها ، والحصول على المواد الخام لها ، بعد أن امتلأت أسواقها الداخلية وطغمت بفضائلها ، وتعرضت للكساد ، وما كان بإمكان الجميع الحصول عليها ، لان الأموال كلها تجمعت في أيدي حفنة ضئيلة من بين عامة أفراد المجتمع ، وتنجلت الرأسمالية موتها ، كيف سيكون رهيبا ، فكان لا بد من إيجاد الحل لمشكلتها المستعصية ، لانفاذها من الافلاس المنتظر ، وهو حل لا يبدأ الا ببارقة دماء الشعوب المستضعفة - خارج حدودها - بعد أن امتصت دماء بني جنسها في مجتمعها ، وكذلك بالسطو على مواردها وخيرات بلادها واحتلال أراضيها بالقوة لضمان بقاء رأسها - وتكوين مصانعها بالمواد الخام والأيدي العاملة الرخيصة ، وزيادة أرباحها . . من هنا ارتبطت الارياح باراقة الدماء ، والمكاسب المادية لعدد محدود من هؤلاء الذين يتمسكون بزمام السلطة بالنار والدم على حساب جوع وإفقار وموت الملايين داخل البلاد . . ومن هنا بدأت مرحلة الاستعمار أو ما يسمى - بالامبريالية ؟ .

في عصر كافكا - كان ثلاثة أرباع العالم في غياهب التخلف والفقر والعبودية تعيش ، والربيع الاخير في بحبوحة العيش - ورفاهية لامتناهية ، بل أقل من الربع . . كانت - بريطانيا - المملكة التي لا تغيب عنها الشمس ، وكانت فرنسا وإيطاليا وإسبانيا وألمانيا دولا رأسمالية استعمارية أيضا ، وكانت - تركيا - أقوى امبراطورية حتى مطلع القرن التاسع عشر ، نفوذها يتغلغل في ثلاث قارات - آسيا وإفريقيا وأوروبا ، قد بدأت بالتضعف والوهن ، أمام طوفان العلم والتكنيك والصناعة المتطورة للدول - السابق ذكرها - وبدأت حدودها بالتقلص ، وقوتها بالتراجع نحو العاصمة - الاستانة - المتداعية المتأكلة كلغة - كافكا - أمام زحف السياسة القائمة على أرقى الانجازات والاختراعات العلمية للدول الاوروبية ، وبدأت ممالكها الواقعة تحت صولجانها ، تسقط الواحدة بعد الاخرى . . لقد فقدت قوتها السابقة - وهزل جيشها -

الدينية ، يمكن دغدغة مشاعر اليهود في كل انحاء العالم ودعوتهم الى وطنهم المزعوم - (الام التي انتظرتهم بعد قرون وقرون - طويلة من الضياع والتهيه والبغثرة في قارات العالم) . ومن الناحية الاقتصادية : تبقي - فلسطين رسميا - مقرا لليهود بكل ألوانهم وجنسياتهم التي حلوها معهم من بلاد الدنيا قاطبة ، ولكن فعلا هي للدول الاستعمارية الرأسمالية ، حيث تعتبر المفتاح للدخول الى قلب الوطن العربي ، وبث السموم في جسده وامتناع خيراته ، ليس هذا فقط بل وضرب وافشال أي مشروع كان ، يرمي الى تقوية الوطن العربي ، ويوقفه على قدميه ، أيضا وهذه نقطة لابد من ايزادها تصبح فلسطين سوقا واسعة لمنتجات هذه الدول ، وكذلك الاسواق العربية المجاورة وغير المجاورة التي تمتد تحت آلة التخلف ، وكذلك تستطيع أن تحصل على أرباحها بالملايين في هذه المنطقة وذلك ببيئها أسلحة ومعدات حربية وآلات وسيارات ، باعتبارها متخلفة أيضا يعطيها التخلف اجازة مفتوحة ، لاستثمار أموالها فيها ، وتنفيذ مشروعات ضخمة ، واحتكار هذه المشروعات والحصول على مواردها بأرخص الأثمان . . الخ ومن الناحية السياسية والاقتصادية أيضا ، وفيما يتعلق بدخول هذه الدول الاستعمارية والتي تحوي يهودا - وخاصة الاغنياء منهم - على أراضيها ، فهي تتخلص من منافسة الرأسماليين منهم - لرأسمالييها في أسواقها التجارية وذلك بارسالهم الى فلسطين أو باقتناعهم أنها تقتل المشروع الأكبر للحصول على أرباح خيالية وتصبح هذه الاسواق خالية بعدئذ من مخططاتهم التي هي في غاية الاقنات . ومن الناحية الفكرية يتم اقناع اليهود ، أنهم ماداموا مشتتين في قارات العالم ومتفرقين من بعضهم البعض ، فسوف يبقون تحت هيمنة العناصر الأخرى ، ومن ثم مغتربين ومخاضين من كافة الجبهات - وفلسطين هي الوصفة المنتظرة التي تحوي كل الادوية المفردة ، لا نقادهم من الاغتراب المدمر والميت الذي هي فيه ، وقد كان كافكا - مظلما على مثل هذه الامور ، وعرض لامثال هذه الضغوط والروؤس الثمينة (الادبية والعلمية

وكانت بريطانيا السباقة الى ذلك ، فسيب أحلامها الاستعمارية وحاجتها الى المال ، وبما أن اليهود كانوا بمثابة - النبع المادي الذي لا ينضب - وانطلاقا من رغبات هؤلاء في تنفيذ وتحقيق مايسودون - التقى الطرفان - بريطانيا بقوتها السياسية والعسكرية ، واليهود بقوتهم المادية وأحلامهم الصهيونية . . وبما أن بريطانيا كانت تحتل مناطق واسعة من الوطن العربي - وفلسطين كانت من هذه المناطق . . فقد كانت الضحية وثمنا يدفع بالمقابل لليهود . . في عصر كافكا كان وعد بلفور - ١٩١٧ - بتحقيق هذا الوعد . . حيث أعلن أن فلسطين وطن قومي لليهود - رغم أنه العرب المرضى في ذلك الوقت ، وكافكا كان يشهد ذلك . كونه كان يهوديا . . أما عن صهيونية ، فهذا بحث سوف نعود اليه لاحقا .

ولم يحىء أو يكن اختيار فلسطين ، وطنا قوميا لليهود اعتباطا أو عشويا ، وإنما جاء نتيجة دراسة على المتوسط وتشرف على منابع النفط ، في دول الخليج والوطن العربي الذي يحتل موقعا استراتيجيا بين قارات ثلاثة (آسيا - افريقيا - أوروبا) وموقعا حضاريا ، ويمتاز بغنى ثرواته وموارده المعدنية ومخاصيله الزراعية ، وهذا مايسهل لعباب الدول الاستعمارية لهذا جاء اختيار - فلسطين بالاجماع من قبل هذه الدول - كي يبقى الوطن العربي دائما في حالة دفاع عن النفس ، أو في حالة توتر ، توضع كل إمكانياته في خدمة متطلبات الحرب ، ويبقى متخلفا ، مادامت هذه الحالة مستمرة ، وجاء اختيار - فلسطين - كونها الارض الموعودة - أو أرض الميعاد - أو الوطن الام - بالنسبة للعقيدة الصهيونية - لقد تم اختيار فلسطين من قبل بريطانيا بالذات - حيث كانت تستعمرها - الى جانب استعمارها الدول الأخرى في الوطن العربي - العراق والأردن واليمن ومنطقة الخليج العربي ومصر - بموافقة نذاتها من الدول الاستعمارية الأخرى (فرنسا ايطاليا - اسبانيا - وامريكا التي قويت شوكتها واحتلت مكانة بريطانيا بعد الحرب العالمية الاولى) وتم تقديم فلسطين لليهود لقمة سائفة لأن كل الظروف والمخلفات كانت مساعدة لذلك فمن الناحية

والفكرية .. الخ) التي تعرض هي أكثر من غيرها للأغراءات أو الترهيب والترهيب - حتى يتم استثمارها لصالح الصهيونية وقاربها - كما حدث مع - جان بول سارتر- وهكذا يمكن أيضا استقراء - أفكار- فرويد ولاعقلانية تحليلاته النفسية ، أما ماذا كان رد فعل كافكا - تجاه ذلك ، وكيف هزأ في شكل تمجيد فنيا لديه ، فهذا ما سيتم توضيحه لاحقا أيضا - ولابد من ذلك - حتى يتم وضع كل شيء في الصورة الصحيحة .

ج - على الصعيد الأدبي

في عصر - كافكا - كان العالم يعيش ميلاد - الاكتشافات العلمية - في كافة المجالات - الصناعية والطبية والطباعة والفنية ، ومعه كان "الأدب" يفرضه المتنوعة يعيش حياته الذهنية ، وإبداعاته في مذاهب وتيارات متعددة ، ليصور كل مايطرأ من تغيير على الأرض وفي منظور الإنسان ، واتساع رقعة علاقاته مع الآخرين ، لقد انطلق من عقله ، فهو لم يعد يفكر ضمن حدود ضيقة لا تتجاوز مساحة خلخلة ، وهو لم يعد يكتفى بأن الأرض التي يراها هي الأرض الوحيدة ، وإنما خلق بخياله إلى آفاق بعيدة ، لقد نما فيه - بروميثيوس حقا - الذي لا يابيه بالخطر أو السوبرمان الذي يخترق كل المصاعب التي تقف في وجهه ، وهذا يرتبط بتقليص مساحة الأرض ، أو الكرة الأرضية ، بسبب تلك الاكتشافات العلمية المذهلة ، التي أعطت للإنسان الثقة بنفسه ودفعه قوية جدا لاكتشاف حقيقة كل شيء غامض لديه .. هذه المدارس والتيارات والمذاهب الأدبية نستطيع أن نوجزها في النقاط الآتية :- ..

١ - الواقعية بأنواعها المتعددة ، وترتبط بدراسة الأمراض الاجتماعية ، ونوعية العلاقات الاجتماعية ، ومن يمثلها ، فراء هذه العلاقات يوجد شرح كبير وخطير يبدد بانهار النظام الاجتماعي الذي يقوم على أساس من الاضطهاد الطبقي واللامساواة ، وانعدام

القيم الاخلاقية فالفرد فيه إما أن يكون ذنباً أو فريسة ، وهي تمتد من الواقعية النقدية بدرجاتها المتفاوتة بين الجدة والاصالة والعمق والسطحية واللاوضوح أحيانا أخرى ، حتى الواقعية الاشتراكية التي تمجيد في الشخصيات الأدبية في الرواية واقعا ليس مرغوبا فيه ، أي لا انساني يسير نحو الهاوية ، وواقعا آخر ينمو في قلب الواقع المنهار .. يحتفظ الانسان بقيمه وهو يمثل أعلى القيم . نرى ذلك - أي كتاب الواقعية بكافة أنواعها - في نتائج : السبidas ارجاداس ولويزا ماي الكوت وشروود اندرسون وبلزاك وبلير وتشيفوت وتورجنيف وتورنسن ، وإبنسن سنكلير وجيوفاني فرجا ويلماسود بروج وجول رومان وجوركي .. الخ .

٢ - الرواية التاريخية : التي تعالج الواقع الاجتماعي ضمن قالب تاريخي ، ونراها في نتائج هيرفي الن وسجريد ارنست فون فلندبروخ .. الخ

٣ - الرواية الساخرة : وهي التي تعالج المواضيع الواقعية والاحداث الاجتماعية بقالب فكاهي ساخر ، ونراها في نتائج : جون اسكين وجين أوستن وريكارديو بالما وفرنسيس بوني وفومبونا روفينويلاسكو ومارك توين وجاناثان سويفت وأنتاتول فرانس وفورستر وهينرخ مان .. الخ

٤ - الرواية التحليلية النفسية وهي تعالج الواقع الاجتماعي بمشاكله وأمراضه ، من خلال انعكاسها في نفوس الناس ، فمن خلال التحليل النفسي الدقيق ، لأعماق شخصيات الرواية ، نكتشف معانها ومصادر همومها ، ونستقرىء أفكارها المنبثقة من أرضية واقعها الاجتماعي ، نرى ذلك على سبيل الذكر في نتائج : تولستوى ودستوفسكي وستندال وتوماس مان وجورج مريدث .. الخ ..

٥ - الرواية الدافوية : أو الرواية المعقدة التي لا تحتفظ بالتسلسل الزمني والترابط المكاني ، فأحداثها تتأرجح وتذاع - في - قضاء الوعي وهي تعالج ناثر شخصياتها

الصورة التي تمثلها لنفسه ، فذلك لأن هذا هو التعريف الصحيح للسلطورية . وعندما نقول أن بيكاسو انسان فنحن نعني أنه ليس نيبا أو بهلوانا أو نيزكا سقط علينا من الفضاء أو شيطانا لفظه الالحيم أو صانع معجزات . أنه انسان ومصور ، أي رجل يلتهم الدنيا بعينه .. ثم يفرزها بيده . وبين العينين واليد ، يوجد رأس انسان تجري من خلالها عملية تمثيل وتحول^(١٠) .

٢ - واقعية عصرنا واقعية تخلف الاساطير ، واقعية ملحمية ، وواقعية بروميسويسية^(١١) - ماذا نستنتج من النقطة الاولى ؟ انها تتعلق بكيفية تناول أعمال فنان ما ، والتعريف بها - فيوشكين كشاعر وكاتب - وديكنز كروائي وسلفادور دالي كفنان وبريخت ككاتب مسرحي وسومرست موم كروائي وكاتب وقاص .. ان كل هؤلاء مهما كانت هوياتهم وعولهم متولدة بالقرابة والامزجة المختلفة ، فهم ككل الناس يعيشون في مجتمع فيه نظام محدد ، مخطط حسب قوانين ودساتير محددة ، وسلطات مختلفة ، ومواقفهم تجاه كل مايجري في مجتمعاتهم تستند الى ايدولوجية محددة لكل منهم .. فكل منهم قبل كل شيء انسان ، كائن اجتماعي يعيش في بيئة اجتماعية ، يتلقى بذذباتها ، ولديه رد فعل محدد ينسجم ورؤيته لواقعه الاجتماعي .. وكافكا - كروائي وكاتب قصص ورسائل ومذكرات ، ابن مرحلة محددة ، وعاش أجواء اجتماعية محددة .. البيت - كائن لعائلة يهودية ثرية .. وتشكي في البداية ومن ثم المالبي بعد ذلك ، ومتأثر بثقافات متعددة من الكلاسيكية الى الواقعية الاشتراكية ، ومن الاشتراكية الطوباوية الى الاشتراكية العلمية ، ومن الثقافة العبرية الى الثقافة السائدة في المجتمع الذي عاش فيه .. اذا - وانطلاقا من الاختلافات وهي ايدولوجية ودينية وفكرية ونقدية .. الخ حوله - يعتبر - كافكا - انسانا - وليس نبيا من أنبياء اسرائيل ، كما زعم بعض النقاد - أنه ابن

بالواقع - المحيط بها من خلال لغة محدودة ، تستخدم كل منجزات الحضارة البشرية في مجال الفنون المختلفة والاساطير والرموز المتنوعة ، تراها في نتاج : مارسيل بروست وجيمس جويس وفرجينيا وولف .. الخ .

الى آخر ما هنالك من المذاهب والتيارات الادبية التي عاجلت المشاكل الواقعية بطرق مختلفة ، فيما يتعلق بالحياة والموت مثلا لدى اوانامو وملفيل وباريوس والنزعة الواقعية المتطرفة لدى توماس هاردي ، وكنوت هامسون والرواية الاخلاقية لدى - جورج اليوت - والغيرية لدى - بوريس باريس - فكل هذه الانواع ، عايشها - كافكا - فكان لابد أن يلم بها ومن ثم يجد له علما يخصه ، ويميزه وسطها .

عالم الاغتراب الكافكاوي

سأثير هنا نقطتين أرتكز عليهما للدخول الى عالم الاغتراب الكافكاوي ، النقطة الاولى تتعلق بالفنان وهويته الفنية ، والثانية تتعلق بفهم الواقعية وأهميتها الفنية وقيمتها وتبين علاقة الفنان معها ، ونوعها ، ونظرتة الى الحياة بكل جوانبها ومحتوياتها من خلالها ، والنقطة الاولى والثانية موجوبتان في كتاب - روجيه رودي - (واقعية بلاضفاف - الاولى في - مدخل الكتاب ، والثانية في خاتمة الكتاب .. سوف أسجلها هنا حرفيا ، ومن ثم أعمد الى تسليط الضوء عليها بعد ذلك ،

١ - تساءل بيكاسو اثر اطلاعه على كتاب يتناول سيرته : « هل أنا من سكان المريخ ؟ » ثم أسدي للمؤلف النصيحة التالية : « يجب أن تضيف فصلا فيه تقول أن بابلو بيكاسو ساعدان وسائقان ورأس وأنف وقلب ، وكل مظاهر الكائن البشري ، ويضيف غارودي - معلقا على ذلك (ولتعمل بالنصيحة نبذا) من هنا : بيكاسو انسان ، انسان لا اسطورة وحتى اذا تكشفت لعصرنا أنه

(١٠) غارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف - ترجمة : حلم طومسون - دار الكتاب العربي بالقاهرة ١٩٩٨ - ص ١٧ .

(١١) غارودي ، روجيه : ن . م - ص ٣٣٢ .

يكون شغافا أو طلسيا ليس الا . . أثرت ظروف كثيرة في تكوين المحتوى الفني لدى - كاتبنا . . فهو قبل كل شيء - كاتب يهودي - وثانيا ابن عائلة ثرية وثالثا ابن مجتمع شوي . أحداثا جساما وتحولات اجتماعية وسياسية - فترة تحول الرأسمالية الى مرحلة الامبريالية ، فترة تحولها الى قوة استعمارية ، فترة الصراعات العنيفة والمخاضات المذهلة التي كان العالم يتعرض لها . ففكرة القومية كانت تعشش في ذهن كل أمة . . والرأسمالية كانت تزداد . وحشيتها باستمرار مستغلة كل قيمة انسانية الى سلعة والتناقضات الاجتماعية كانت تزداد ، الشعوب الضعيفة المستعمرة كانت تستعيط شيئا فشيئا وتقاوم كافة أشكال التخلف وعنليها وهذا لايد أن تنطرق اليه ونوضحه فكافكا كيهودي أولا يعي وضعه جيدا بين بقية العناصر الاخرى غير اليهودية ، فلقد كان لظرفان القوميات الذي غمر أوروبا بالدرجة الاولى انطلاقا من ألمانيا وإيطاليا بصورة خاصة ، تأثير كبير على كل شعوب هذه القارة . . فالدولة المبعثرة الاجزاء ، حاولت أن تجمع شتاتها في وحدة واحدة تحت راية قومية واحدة ، وكان لانيار النظام الاقطاعي تحت ضربات البرجوازية وصمودها وتوجيهها بالرأسمالية ، وتوحيد وتشكيل الاسواق الوطنية ، أثره الكبير أيضا في دفع الشعوب المهفورة الى البحث عن طريق خلاصها من كل عواقب التقدّم والتطور في الداخل والخارج ، فالخارج يتمثل في قوة أجنبية تنهب ثرواتها وخيراتها ، والداخل يتجسد في عناصر ما عملية (كوجرا دورية) تمنع ظهور عوامل التقدم في بلادها - أوليت من شيعة هذا البلد أو ذاك - وأعي بذلك - اليهود فيفضل ظروف تاريخية اقتصادية سياسية اجتماعية . . الخ استطاعوا - وارتباطا مع الظروف الموضوعية الاخرى في الخارج مثلا - استطاعوا أن يغنوا ، أو تظهر بينهم ثلاث طبقات - على غرار ماتشكيل في الدول القوية الاخرى - كفرنسا أو بريطانيا أو الولايات المتحدة الامريكية : الطبقة الاولى تمثل الرأسماليين اليهود الكبار ، والثانية تمثل فئة البرجوازية المتوسطة ، وفئة البروليتاريا اليهودية .

الكرة الارضية والثقافة الانسانية وتأثر بأجوائها . . ونحن ندخل عالمه . . علينا - التجرد قدر الامكان ولاستطيع أن نقول كليا ، باعتبار أنه في تناول الحقائق المجردة ، لا يمكن التخلص من التمهذب كليا علينا التجرد من أفكار مسبقة تسيطر على لا وعينا ، واعتبار كافكا - انسانا قبل شيء ، انه مثلنا يحس ويشعر ويشم ويتذوق ويحلم . . أما مسألة التأثير في وبالعالم فهذا بحث آخر ، يدخل ضمن اطار - منظور الكاتب أو الفنان - ونحن يضيف اليه صفات هي أوسع منه ، فهنا يكمن الخطأ الكبير ، اذ أن كل المقاييس الفنية والنقدية التي نستخدمها في مناقشة وتحليل نتاجه لا يمكن أن يكون دقيقا بأي وجه . . انه فنان قبل كل شيء يحس ويتأثر ويؤثر بكتابات في الآخرين . . ان النتاج الادبي لكاتب ما ، يوضع الهوية الداخلية لصاحبه ، اذا تم استقراؤه موضوعيا . . وكافكا من بين القلائل من الكتاب والفنانين الذين عولجت نتاجاتهم في منتهى الرؤية الذاتية ، وتحت تأثير أفكار مسبقة ، ودارت خلافات كثيرة حولها ، بحيث تصبح هذه الاعمال أجساما غريبة عن كل نقد لها ومن هذه النقطة نستطيع التعرض للنقطة التالية ، والنقطتان : كل منهما تكمل الاخرى . . ان الفنان مهما كانت خاصته الفنية ، فهو ابن لواقع معين ، ومنظر الى هذا الواقع ويقيمه ويتعامل معه من خلال رؤية معينة تناسب ودرجة ابداعه وفهمه له . . قد تكون هذه الرؤية تقليدية أو رمزية أو تعبيرية أو واقعية ، والواقعية نفسها قد تكون - طبيعية - أو نفسية - أو تركيبية - أو وصفية - أو اشتراكية - أو سريرية . . الخ - وهذه الرؤية تتعلق بجملة من العوامل التي كونت فيه الكاتب الفنان وهي تربوية تعليمية اجتماعية فكرية . . الخ ومقدار مايتعامل الفنان مع النباش ، بمقدار ما يفهم واقعه ، بمقدار ما يتقن لغة الحياة ، ويحيط بأسرارها ، وتغني جمالية اللفظ لديه ، وتتسع معاملة الفنية ، ولا تنسى عامل الظروف الذي يلعب دورا كبيرا في بلورة أفكار الكاتب وابداعه . . ودفعه أحيانا الى صياغة رؤياه بلمغة قد تكون واضحة أو غامضة . . وهذا الغموض نفسه قد

ومركز الالب في الديانة اليهودية مقدس ، وقد حافظ جل هذه الوظيفة ، وكان تاجر كبيراً . كل هذه الامور ضغنت على العالم النفسي لكافكا أوجعته ، وهو لا يتحمل ذلك ، حيث خلقت منه رجلاً متوتراً معقداً مكروهاً من قبل بقية اليهود - الاغنياء - بسبب التنافس بين التجار - حيث يسود قانون القوة ، والقوة متعلقة بالدهاء وبالسجود المادي - والفقراء - لانهم مستغلون . . وعامة الشعب ، الذين ما كانوا يطبقون رؤية اليهودي - التاجر الجشع - المنزل - لقد ولد سنة (١٨٨٣) ورأي الجوال العالمي كالحا ومبلدا بالغيوم ، فالرأسمالية كانت تنتشر في كل مكان موزعة سموها ، والفساد الاجتماعي كان ينتشر ، وكانت الكراهية لليهود تكبر وتزداد في كل مكان ، وتظهر معها المذابح المعادية للرأسمالية الى جانب ذلك ، كانت الحركات العمالية تقوي للوقوف في وجوه مستغلها . . وتأثر كافكا بذلك - لقد كان أبوه صاحب منشأة ، وعمل كافكا مجيراً فيها - ورأي الاستغلال البشع الذي يمارسه أبوه ضد العاملين فيها - يقول عن ذلك (أصبح المحل في حد ذاته يصيبني بالغثاس . . وأذكر بوجه خاص أسلوبك في معاملة المستغلين . . كنت تسميهم الاعداء الذين يتقاضون أجراً وقد كانوا بالفعل اعداء لك ولكنك أنت الآخر ظهرت لي كعدو يدفع لاجور ، قبل أن يكونوا هم اعداء يتقاضون أجراً . . ولذا لم يعد في امكاني تحمل المحل فهو يذكرني بوضعي الشخصي ازامك وكان لابد لي أن أنضم الى حزب المستغلين) (١٣) وحول الجو القاتم الذي عاش فيه ، والقسوة التي كانت تضطهده وتشوّهه في البيت والمدرسة ، يقول لنا (حرصت المدرسة كما حرص المنزل على محو كل ميزة فردية لي . كانا لا يفرقان بيني وبين الخادمة وكان كشافني عنها يعني اما أن اكبره السيد . اوما أن أتجاهل تلك الميزات وأعتبرها غير قائمة . . ولكن اخفاها لاحدى ميزاتي كان يعني أن اكبره نفسي ومصري وأن انظر

الرتة : وما أن اليهود الرأسماليين الكبار ، كانوا يشكلون عنصراً غريباً قوياً بما يملك من رساميل ، أو رؤوس أموال ثابتة ومتحركة ، ومنافساً خطيراً أمام الرأسماليين الاصليين من سكان البلاد . . وخطراً على وجودهم بالذات . . مع كل هذه الاسباب والظروف ، تشكلت موجة عداوة كبرى للرأسمالية للعناصر اليهودية بالدرجة الاولى لانها : مثل غيرها في البلاد الرأسمالية الاخرى تقوم على استغلال خيرات البلد الذي تسكنه ، وتحرم السكان الاصليين من ذلك ، لانها تستأثر بهذه الممتلكات والثروات التي تستطيع - لو انها في يد وطنية - أن تساهم في تطوير اقتصاد هذا البلد وتضرب حول نفسها سوراً ، تنزل خلفه عن بقية العناصر الاخرى غير اليهودية (ومع استمرار هذه النزعات اشتد التضيق على اليهود في أوروبا واشتدت الرغبة في التخلص منهم وتهميهم الى الخارج . أصبح اليهودي في أوروبا ، تحت اشراف البورجوازية الكبيرة وضمن اطار النظام الرأسمالي الحر ، ميتاً بالنسبة للاحياء ، غريباً بالنسبة للسكان المحليين الاصليين ، ومتسولاً بالنسبة لساكني الثروات ، مستغلاً ومليونيراً بالنسبة للفقراء ، رجلاً بلا وطن بالنسبة للوطنيين ، انه منافس مكروه بالنسبة لجميع الطبقات ، هكذا وصف بنسرك الوضع الذي تردي اليه اليهود في أوروبا) (١٤) . . وكافكا المواطن التشيكي اليهودي تأثر بكل هذه الظروف . . أي نستطيع أن نقول انه كان مغترباً عن كل شيء . . عن العائلة التي تضمه ، وعن العائلات اليهودية التي كانت تجاوره ، وهو في عزلة عنها ، بسبب ثراء أبيه وعن المجتمع الذي عاش فيه ، كونه يهودي ، وكونه لم يكن يتحمل العيش في مجتمع ، القيمة الاساسية للانسان تقاس بما يملك من مال وجاءه . :

١ - بالنسبة لعائلته : كان في خلافات مستمرة مع أبيه ، فأبوه كان يجب السيطرة ، حيث كان رجلاً متديناً ،

(١٣) لقلاً من د . صافي جلال العظم : دراسات بسارية حول القضية الفلسطينية . دار الطليعة - بيروت . ط ١ - ١٩٧٠ - ص ١٤٦ .

(١٤) كافكا - رسالة الى الأب في الاستعدادات لحفل زواج في الربيع - ص ١٧٨ - ١٧٩ - نقلاً عن روبرج غاروني : والديا بلا خلاف - ص ٢٥ .

لها أثر كبير في حياته ، وفي نتاجه الفني . . . مثلا في (تحريات كلب) نرى ذلك الكلب الصغير الذي يكره بني جنسه ، والرائحة النتنة التي تخرج من أفواههم ، ومواقفهم^(١٤) التي تجاه الأمور - وهذه النقطة تتعلق بالصهيونية بالذات - وكذلك في بنات آوي وعرب - القصة الشرة التعابير ، وذات المضمون العميق ، حيث رسم فيها - الصراع العربي - الإسرائيلي والمستعمر فيه طرف مشارك - وأبدى رأيه ، ووضع لنا - صورة الصهيوني الطامع في فلسطين ، والنفسية الكالحة والقاتلة لديه . . . هذه المواقف تنطلق من البيت ، حيث كان أبوه يحاول التأثير فيه فكريا ودينيا - والمدرسة والتعاليم الدينية اليهودية والطقوس الدينية والصفوف التي كانت تمارس عليه من الخارج ، بدءا من - صديقه - وناسر يومياته وأعماله - ماكس بروه - وآخرين ، أوردوا توجيهه وجهة تقدم أهداف ومطامع الصهيونية ، لكنه رفض كل ذلك ، داعي ، والدته تقول له (حسن اذن ، لا أحد يفهمك . . . انني افترض انني غريبة عنك وكذلك والدك - كافكا : بالتأكيد انكم جميعا جميعا غريبا عني ان الدم هو الشيء الوحيد الذي يربطنا ، ولكن ذلك لا يبرر عن نفسه)^(١٥) أصبح أنه يهودي ولكنه قبل كل شيء انسان ونحكم ويقوم مايراه . . . في يومياته مثلا يتحدثنا عن المهاجرين الى فلسطين من اليهود - في صورة كالحة (ان جميع المهاجرين الى فلسطين يمتلكون عيوننا مسدلة ، أنهم يشعرون أن مستعمر قد أصابهم بالعمى ، وإسارتك يَنْلَسُون المائدة - بأطراف أصابعهم الممدودة .

لنفس كسانان شرير أو ملعون)^(١٦) بل يذهب كافكا الى جذ الاعتراف أن كل مايكتبه هو تعبير عما يلاقيه من عدايات نتيجة سلوك أبيه القاسي (أنت المقصود بكل كتاباتي ، أنا اشكو بما لم أستطع أن اشكوه لك وأنا على صدرك)^(١٧) وهذا مادفع النقاد الى تفسير أعمال كافكا بأنها رد فعل ابن مضطهد من قبل أب طاغية أو استعملوا التحليل النفسي - الفرويدى بالدرجة الأولى - كتب في قصة - الحجر - حيث أن الحيوان الصغير (يسطل القصة) لا يجد الامان في أي مكان - وهو بذلك يجسد رغبة كافكا بالذات . . . وسوف نرى ذلك في - المسخ - هذه الكراهية المتقدة تجاه الأب ، يقابلها احترام ومهبة وتقدير تجاه الام حيث يقول عنها (انني أشعر كم تجاهد . . . من أجل تعويض اقتصادها الصلة بالحياة)^(١٨) هذه النسوة وهذه المحبة زعرا فيه التناقض .

٢ - بالنسبة لوصفه كيهودي : فبسبب وضع اليهود - وقد تحدثنا عن ذلك في صفحات سابقة - عاش كافكا في عزلة ، وبالدرجة الأولى ، كون عائلته ثرية ، وكره عامة الشعب لهم - (أن المدينة اليهودية التنتة مدينة حقيقية تعيش في نفوسنا أكثر مما تعيش المدينة الصحية الجديدة المحيطة بنا ، وسازلتنا نمشي في حلم بالرغم من أننا مستيقظون تماما . فما نحن في الواقع سوى أشباح في الازمنة الغابرة)^(١٩) انه يتحدثنا هنا ، عن صورة اليهود القسامة ، لسدى المجتمعات التي تحسوم ، بسبب الاجواء - الخاصة - بهم . والتي يخلقونها لأنفسهم ، وأيضا فان ظهور الحركة الصهيونية - والمهجرة الى فلسطين ، والتحالف الاستعمارية والصهيونية ، كان

(١٤) كافكا - يوميات خاصة - ص ٢٣٧ - ٢٤١ - نقلاً عن واقعة بلا شلف - ص ١٥٢ .

(١٥) كافكا - رسالة الى الأب في الاستعدادات ٤٠٠٠٠ - ص ١٩١ - نقلاً عن واقعة بلا شلف - ص ٢٠٢ .

(١٦) نقلاً عن : واقعة بلا شلف - ص ١٥٩ .

(١٧) ياترش ، غروستاف : أحاديث مع كافكا - ص ٥٨ - نقلاً عن واقعة بلا شلف - ص ١٤٨ - ان ما توردته من أقوال ومواقف لكافكا دكرها - ياترش ، نورودا يجمعها - حيث لا تنسى - الشاعرة الذاتية - طيمتها الصهيونية لدى - ياترش - الذي أصدر كتابه عن - كافكا سنة ١٩٥٢ - وكذلك بانبئة الآخر الصهيوني - ماكس بروه - ناشر ومعلم معظم أعمال - كافكا - وسيرة حياته - سنة ١٩٣٧ . . . لكي يهي كل شيء في إطاره الصحيح .

(١٨) كافكا - يوميات - ص ٣٩٥ - نقلاً عن - بنديمة امين - على يدهي إسرائيلي كافكا ١ - دار الآداب - ط ٢ - د ١ - ١٩٨١ - ص ٤٠ .

بصورة ساطعة في (مستعمرة العقاب) فالالة المربعة تحفر جسد المثمن بلا قيمة وتكتب - أطع سادتك - حتى الموت . . وفي المحاكمة - لا يستطيع السيد أن يعرف شيئا عن قضيتة . . ماذا أصابه . . لماذا هو على ما هو عليه ، ما هي همته ؟ انه لا يعرف شيئا . . حتى يموت . . ولماذا يريد أن يعرف ، طالما أن ما يريد أن يعرفه ليس من اختصاصه ؟ فهناك - آخرون - مهتهم هكذا - وكذلك في - القصر - فالساح لا يرى صاحب القصر ، ولا يمكن أن يراه ، لان ذلك عمال . . فهناك حدود تفصله عنه ، ولا يمكن تخطيها وعندما تمادي في ذلك - كان ما لا يريد أن يكون - النهاية - وفي - الحجر - لا يعرف الحيوان الصغير الراحة ، لانه مهدد بالخطر في أية لحظة ، لان مجتمعه - هو الميء - بالاختار التي تهدد المرء دائما ، وتجعله قلقا باستمرار . . لنلاحظ ولنتأمل ما يكتبه عن وضع العمال في مجتمعه (بالنواضع هؤلاء العمال ، انهم يلتصقون منا حقوقهم باستعطاف . . اعمهم يستعطفوننا بدلا من أن يهدموا المؤسسة على رؤوسنا ويتزعوا حقوقهم) (٢٣) وهذا يتجلى في - تحريات كلب - فالثروات تكون في أيدي أقلية ، بينما الاكثرية هي محرومة منها ، وهذه الاقلية تمارس مختلف الوظائف لتظهر للاخرين انها لم تشذ ، وكذلك في - حول مسألة القوانين - (فالنبلاء) هم بحكم قوانين نسجوها بأيديهم يتحكمون في كل شيء . . وكافكا يعرف عصره ومجتمعه (لقد تحملت بكل قوة سلبية العصر الذي أعيش فيه ، وهو أقرب العصور الي ، وكان الاجسدر يي أن اضطلع بمهمة تمثيله لا محاربتة) (٢٤) .

أصوامهم ترتعش ، ويتسمنون بضعف ، معززين ابتساماتهم تلك بشيء من السخرية (٢٥) ويريد نتيجة ذلك أن يكون وحيدا ، بعيدا عن البيت - عن ضغوط أبيه المتزمت القاسي المستبد وعن مجتمعه الضيق - عن ضغوط معارفه الذين أرادوا صهيته أمثلك - مأكس برود - لكي يخلق العالم الذي يريد أن يكون ، وكما يريد (ان ما ينبغي أن أعمله ، أستطيع أن أصمله فقط وأنا وحيد) (٢٦) بل يريد الابتعاد عن كل ما من شأنه أن يشوه هذا العالم الذي يريد بنيانه ، والتدخل فيما يقوم به (سأعزل كل فرد إلى درجة اللامعقول ، وأجعل كل فرد واحد عدوا ولن أحكم أحدا) (٢٧) وبالتأكيد فان هذا الفرد الذي يريد اعتباره عدوا هو ذلك الذي يضغط عليه ، ويريد جره الى ما لا يريد. القيام به أو الكتابة عنه . . لان (هذا العالم ليس عالم التوراة أو عالم الديانة اليهودية) (٢٨) انه العالم الذي يريد كافكا أن يتفلس فيه .

٣ - بالنسبة لوضعه الاجتماعي : ان أي فرد منا هو نتاج التربية البيتية والشارع والمدرسة والمجتمع - وكافكا - تأثر بذلك وأي تأثر . . لقد كان عاملا في منشأة أبيه ، وقام بما لا يريد أن يقوم به لان هناك أوامر تلزمه بذلك ، وموظفا في مؤسسة للتأمينات العمالية ضد الحوادث في مملكة بوهيميا سنة ١٩٠٨ - ينفذ الأوامر العليا رغم أفنفه - لقد كان ترسا في جهاز بيروقراطي يعمل ، وهو في داخل نفسه يكره ما يقوم به . . وكان هناك قوى عليا خارقة تلزمه بذلك ، والا فالموت نهايته . . هذه الامور آتته وضغطت عليه كثيرا ، لقد رأى نفسه مغتربا عن كل ما يقوم به ، وهذا يتجلى

(١٩) ٥ : م : يوميات - ص ٢١٠ - هل ينبغي إحقاق كافكا ؟ - ص ٢٥ .

(٢٠) للآ من : هل ينبغي إحقاق كافكا ؟ - ص ٥٧ .

(٢١) ٥ : م : يوميات - ص ٢٢٩ - هل ينبغي إحقاق كافكا ؟ - ص ٥٧ .

(٢٢) للآ من : والقيمة بلا ضفاف - ص ١٦٦ .

(٢٣) برود ، مأكس : فرانز كافكا - ص ١٣٢ - ١٣٣ - للآ من - والقيمة بلا ضفاف - ص ١٥٥ .

(٢٤) كافكا : يوميات خاصة - ص ٢٢١ - للآ من والقيمة بلا ضفاف - ص ١٤٣ .

يصدق أبداً . . لتأمل مثلاً هذه الكلمات (أعيش ، غريباً أكثر من الغريب أنفسهم)^(٢٨) وحين يكتب في مكان آخر من كراساتهِ (انها الحياة مزدوجة رهيبه حقاً لا أظن أن هناك مخرجاً آخر سوى الجنون)^(٢٩) . . أو (في الماضي كنت لا أفهم كيف يمكن أن يتروكأ مؤالي بلا اجابة ، واليوم لا أفهم كيف اعتقدت في يوم ما أني أستطيع أن أوجه السؤال . على أني لم أؤمن بذلك اطلاقاً ، بل كنت أسأل فقط)^(٣٠) لأن كل ما حوله يدفع المرء الى أن يسأل بسبب تركيبه الخاطي . . وهذا ما دفع - كافكا - الى حد القول (ما الحياة الا انحراف دائم لا يسمح لنا حتى بأن نعرف ما هو الشيء الذي يحررنا عنه)^(٣١) ونستطيع أن نورد هنا حادثة حدثت له - وكأنها قصة من قصصه - كتبها بقلمه ، واستمدتها من عالمه الفني ومن خياله الخصب ، ولكنها نص يغيرنا عن أنه حقيقة واقعية . وهذا النص يشبه الى حد بعيد قصته (القضية) التي تتحدث عن ذلك التهم البريء الذي يقاد الى المحكمة ويحكم عليه ، دون أن يعرف تهمته ولا قضائه . . مختصر الحادثة هو أنه فوجيء ذات يوم بدخول رجل لا يعرفه الى بيته ، وهو لا يعرف لماذا دخل الى بيته ، وعندما يسأل عن ذلك - قال له الرجل (ليس بإمكانك الخروج من هنا الآن لانك موقوف)^(٣٢) وحاول - كافكا - أن يتساءل في سره : لماذا هو موقوف ، وما هي تهمته ، ومن هو الرجل . .

بل يشرح لنا جسد الرأسمالية ، التي تحول الانسان ل قيمة مادية بكل وضوح . (الرأسمالية نظام علاقات التبعية التي تتحرك من الداخل الى الخارج ومن الخارج الى الداخل ومن أعلى الى أسفل ومن أسفل الى أعلى . فكل شيء يخضع هنا لتدرج هرمي صارم يرفض في قبوله حديدية أن الرأسمالية وضع مادي معنوي أيضاً)^(٣٣) أمام هذا الوضع القاهر المرعب ، ثاباً لا بد من رد فعل ، وكافكا لم يستطع أن يرى نهاية أضاعي القوانين - الحديدية - لقد رأى الانسان في مجتمع الزنزانة - هناك من يسجن وهناك من يحكم ، وهناك من يجلد . . كل شيء حسب قانون لا فكاك منه . . حسب رؤية - كارل بارتية - الذي رأى الانسان محكوماً كل ما يقوم به هو قدرة ووسط هذا العالم - المرعب - ثاباً لاغتراب يتعلمه . . ولم يستطع الا أن يقول (كل شيء وهم : الاسرة ، المكتب ، الاصدقاء ، الشارع ، بهم ، بعيدين كانوا أم قريبين ، النساء ، ان الحقيقة التي هي أقرب من أي شيء ، هي فقط أنك تضرب رأسك بجدار الزنزانة ، لا نافذة فيها ولا باب)^(٣٤) ومن هنا فان (الحياة تبدو له زنزانة لا تتيح أكثر من خطوة واحدة في كل الاتجاهات الأربع)^(٣٥) وكان لا بد أن يكون متشابهاً في جانب من جوانب حياته ، بل يرى الحياة ليس الا لأن كل ما يتم فيها ، هو نتيجة لا معقولة لقدمة مسخيفة ، أو قانون خرافي ، أو سبب غير وحيه لا

(٢٥) باتريش : أساليب مع كالكا - ص ١٤١ - نقلاً من واقعية بلا ضفاف - ص ١٥٤ .

(٢٦) كالكا : يوميات - ص ٤٦ - نقلاً من - دراسات في الأدب والمسرح - مجموعة من المؤلفين - ترجمة : نزار حيون السود - وزارة الثقافة السورية - دمشق - ١٩٧٦ - ص ١٧ .

(٢٧) كالكا : يوميات - ص ٣٧٧ - نقلاً من : هل ينبغي إحراق كالكا ؟ - ص ١٤٠ .

(٢٨) نقلاً من واقعية بلا ضفاف - ص ١٤٧ .

(٢٩) د . م : ص ١٥٨ .

(٣٠) كالكا : تأملات حول الخطيئة والآل والأمل في - الاستعدادات - ص ٤٠ - نقلاً من واقعية بلا ضفاف - ص ١٨٤ .

(٣١) كالكا : يوميات خاصة - ص ٢٩٠ - نقلاً من واقعية بلا ضفاف - ص ١٨٥ .

(٣٢) نقلاً من صحيفة تشرين السورية - ١٩٨٣/٧/١٨ - ترجمة : سعيد حلال - عن صحيفة لوموند ، .

فهو ، ويقضي عليها ، أو القاهر الذي لا يستطيع الا أن يمضي في تنفيذ ما يوصي له به (شخصية الداخلي) رغم ارادته ، ولكنه استطاع أن يعطي رأيه فيها حوله ، وأن يعبر عما يشاهده ويحس به - بلغته الخاصة به والتميزة له ، ونحن نستطيع اثبات ذلك من خلال شواهد كثيرة مثلا : (أحاول دائما أن أوصل شيئا غير قابل للتوصيل وأن أشرح دائما ما يستعصى شرحه) (٣٣) أو حين يكتب (هناك صفة أنفرد وتميز بها كلية عن جميع من أعرفهم فكلنا يعرف نماذج عديدة لليهود غريبة : ويشتر علمي فانا أكثر هذه النماذج تعبيرا عنهم ، أي أنني مع شيء من المبالغة ، لا أنعم بلحظة هدوء أو سلام واحدة ، واني لا أمتنع أي شيء وعلي أن أستخلص الحاضر والمستقبل فقط بل الماضي أيضا ، ومع أن كل انسان يحصل على نصيبه من الماضي بلا مقابل ، فعلي أن أستخلص الماضي أيضا ، وربما كانت هذه المهمة أشقها جميعا) (٣٤) ولقد نجلى ما كتبه في قصته - تجربات كلب - الذي ينقل الينا كل ما يتعلق بماضيه من - أجداده الاوائل - والكلاب التي تحمل في الهواء ، وتقضي على قوائمها الخلفية - أي كل ما يتعلق بأولئك الذين يحبون بل يقدسون الملكية ، واستخدام كل الوسائل المشروعة وغير المشروعة للوصول الى المبتغى ، وكذلك في قصته المشهورة - بنات آوى وعرب - الذي ينقل الينا اللوحة الدرامية للصراع العربي الاسرائيلي ، وعواقب هذا الصراع ونتائجه الوخيمة - أو حين يكتب معبرا عن علاقته بالادب (ان أوضاعي لا تختمل لها تناقض مع رغباتي وميولي الوحيدة وأعني بذلك الادب . الادب هو كباني ولا أريد ولا أستطيع أن أكون غير ذلك . أوضاعي الحالية لن تتمكن أبدا من اغترابي ، بل أنها لا تستطيع الا أن تدمري وتقضي علي تماما وهذا ما سيحدث لي عن قريب) (٣٥) فالادب هو القناة التي تساعده في توصيل وايصال ما يريد قوله من (حقائق) الى القاريء ، لان

السخ واعتقد أن ما حدث كان (مجرد مداعبة) أو مزحة . . فقد صادف ذلك اليوم (عيد ميلاده الثلاثين) اذا لا بد أن يكون ذلك مقبلا أو كمداعبة له من زملائه في المصرف حيث يعمل) أو ما حدث كسان غلطا ارتكب . . لكن الرجل قال له (تتم الامور وفقا للقانون . . والقانون مطيعه . . لهذا فلا مجال للسماح بأي غلط كان) ويحاول كافكا بكل الطرق أن يفهم ما سر هذه القضية ، وكيف حدث ما حدث ، وماذا وراء هذا الرجل الذي بلغه أنه سوفق دون جدوى . . فتوقيفه حقيقة لا لبس فيها (أنت سوفق حقا هذا صحيح ولكن ذلك يجب أن لا يمنعك من ممارسة حياتك كما اعتدت أن تمارسها - وبعد نقاش - يقول له المفتش : أنا لم أقم (الا بجمعتي التي أوكلت الي) ومهما كانت صحة هذا الخبر . . فان - كافكا - تعرض لمضايقات كثيرة . . وكانت أعماله الادبية وكراساته ويوميته نتيجة هذا الفلق اليومي يصاحبه . . وكان العالم الغني الغامض الذي ابتكره هو حصيلة - الواقع الاجتماعي اللامعقول الذي كان يعيشه . . ولكننا اذا أردنا الدقة ، نستطيع القول : أن هذا اللامعقول ينبع من - تلك الاقلية - التي كانت تريد استثمار - كل شيء - على حسابها : أجهزة الاعلام - والشروات المادية . . وحتى الانسان العادي . . هل بقي الاغتراب الكافكاوي في حقيقته قائما شاملا لا يمكن اختراقه ، أو رؤية بصيص أمل ما وراءه ؟ هذا هو السؤال الكبير فاذ كانت الحياة الاجتماعية للكتائب بكل جهاتها ، تشكل حاجز تمنع من الحركة أو الاستمرار في السير على الطريق التي رسمها لنفسه ، الا أن هناك جهة بقيت هشة ، لم نستطع الحلولة دون ذلك ، واعدام بذرة أمل فيه . لقد هزمت الحياة ، ولكنها لم تستطع أن تهزمه في فنه أيضا ، وتمهر نتاجه بطابعها ، صحيح أن نتاجه يحسد حياة الانسان المقهور الذي لا يستطيع أن يغير أسباب

(٣٣) كاتكا - خطابات الى ميليتا - ص ٢٥٠ - نقل عن والمية بلا خلف - ص ١٤٦ .

(٣٤) كاتكا : ن . م - ٢٤٨ - نقل عن والمية بلا خلف - ص ١٥٠ .

(٣٥) نقل عن والمية بلا خلف - ص ١٥٧ .

الواقع أقوى منه ، ولكنه في الأدب يستطيع التغلب عليه ، والتعبير عن آرائه ، بل يعتبر الكتابة كفاحا ، وهذا يشكل إشارة ساطعة الى ما يتمثل في - عالمه الداخلي من قوة وفرد على الواقع - الكاتبوس الذي يلفه : أنا أكتب بالرغم من كل شيء ، وبأي ثمن ، لالكتابة كفاحي من أجل البقاء (٣٦) . . . ويحاول إيضاح غايته من رموزه قائلا (وكل هذه الرموز لا تعني في واقع الأمر إلا أنه لا يمكن ادراك ما يستحيل ادراكه) (٣٧) . . .

بل انه يجد في الأدب ضالته وفردوسه المفقود وشاطيء الامان ونقائه وراحته النفسية ، حين يقارن بين الواقع الاسود الذي يحيطه ، والأدب الذي يمارس كتابته لتجاوزه : (ان كل شيء ليس أدبا ، يبحث في السأم وأنا أكرهه ، انه أذ يسبب لي الاضطراب أو أنه يؤخرني) (٣٨) ولكن ماذا يريد من هذا الأدب الذي يمتصه ، هل يمارسه لانه يجد فيه متنفسا له ، أم أن هناك شيئا آخر غير ذلك ؟ لقد كان كافكا - وكما قلنا سابقا مقهورا في حياته ومهزوما أيضا ، ورأى الأدب - مطيته - نحو عالم الخلاص . التخلص من كل ما يضايقه ويؤلمه ويعذبه . ولكن ألا توجد هناك غاية أخرى وراء ممارسة هذه المهنة ، هل يكتب مجرد كتاب ومن أجل الكتابة ، هل عالم المفعم بالرموز يخصه هو ويعنيه ، أم أن هذا العالم - ولنقل السوداوي حين رؤيته أول مرة - والمعتقد في بنيانه ، يتجاوزه ، بحيث ينقل البنا صورا حية ديناميكية عن عصره . . رغم كل سلبية في حركة شخصياته وما يحدث في عوالمها ؟ لتأمل ما يريد من ذلك . ان ما يكتبه (ليس سيرة ذاتية بل بحث

واكتشاف لعناصر مخزلة الى أقصى حد ممكن) (٣٩) اذا هنا يريد اعلامنا أن ما يكتبه - صحيح أنه يعينه - ولكنه يعتبر حقيقة ، والحقيقة ليست ذاتية محضة ، وإنما تخص كلا منا - فالبحث والاكتشاف - سمتان أساسيتان لاستجلاء الحقيقة وسط ركام من الأوهام والخرافات والضلالات في عالم مزيف ، كالعالم الذي ينقب فيه كافكا - عن جلد الحقيقة . . أو حين يعلن أن (مهمة الكاتب هي توصيل ما هو منزول وزائل الى الحياة الأبدية وتحويل ما هو مجرد مصادفة الى أمر متفق مع القانون . . ان رسالة الكاتب رسالة نبوية) (٤٠) هنا تكمن حقيقة جليلة ساطعة ، فالكاتب لا يكتب بالعرضي والمهامشي من الأشياء ، وإنما يريد كشف جوهرها . . والجوهر ليس قشرة لا حياة فيها ، وإنما الحياة تكمن في هذا الجوهر بالذات . فالحقيقة لا تموت . . وهذا القانون ليس قانوني أنا الذي يتفق مع رغباتي أو رغباتك ، وإنما ما يتفق مع الجميع أي أنه موضوعي . . أي الحقيقة الواقعية . . بل الاعمق من ذلك هو فنيا يتعلق برسالة الكاتب حين يقول انها - نبوية - فالنبوة تطرح نفسها هنا بقوة ، وترتبط بما يرتب على حادثة ما حدثت في الواقع ، أو على واقع ما يجري أمام الانظار . . وحين يقول كاتبنا (أود اليوم أن أنزع من نفسي بالكتابة ، كل حالة القلق فأنقلها من أعماقي الى أعماق الورق أو أكتبها بحيث أستطيع أن أدخل في نفسي كل ما هو مكتوب . . وهذه ليست رغبة فنية) (٤١) حين يقول ذلك فإنه يخدم وظيفته أولا : التخلص من حالة القلق ، وهو قلق ناجم عن حياته المغرورة بالعذابات والصدمات الخارجية ، وخوفه من

(٣٦) كافكا : يوميات خاصة - ص ٦٠ - نقلاً عن واقعية بلا ضفاف - ص ١١٧

(٣٧) كافكا : عن الرموز في « صور العين » - ص ١٣٠ - نقلاً عن واقعية بلا ضفاف - ص ٢١٥ .

(٣٨) كافكا : يوميات - ص ٢٣٠ - ٢٣١ - نقلاً عن : هل ينهي إحقاق كافكا ؟ ص ٣٥ .

(٣٩) كافكا : دراسات في الاستعدادات . . . - ص ٣٣٦ - ٢٣٦ - نقلاً عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٤١ .

(٤٠) ياقوفي : أحاديث مع كافكا - ص ١١٩ ، ١٦٢ - نقلاً عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٦٥ .

(٤١) كافكا : يوميات خاصة - نقلاً عن واقعية بلا ضفاف - ص ٢٠٢ .

تعرض لضغوط منذ صغره - منذ طفولته - وحتى ساعة
ماتته ، لم يستطع أن يقف على قدميه ، ويفتح عينيه على
اتساعهما ، ويمتد برؤاه نحو البعيد البعيد ، لاستجلاء
حقيقة ما يجري ، ويحافظ على توازنه ، وي طرح نسبة ما
يجري . فالقوة الغاشمة الكامنة في واقع ما ليست
مطلقة أو خالدة وإنما هي فانية ، فلماذا تضخيمها
إذا . . . كما حدث مع كافكا ؟ نستطيع القول هنا ، لقد
كانت حياة كافكا تدور على محورين متناقضين تماماً :
كافكا الانسان - وكافكا الفنان . . . الاول مذهب وقلق
ومتشائم ومقهور ، وليس لديه ما يفعله لاستئصال كل
جلود العفونة في واقعه . وكافكا الفنان - أي الثاني حر
ومتفائل ويستطيع أن يبدى رأيه بلا خوف - على طريقته
الخاصة به كفنان يريد أن يكون متميزاً بعالمه الذي يبينه
من الكلمات . . . ولكن هل يعني هذا أن هناك فصلاً بين
هذين العالمين ، عالم كافكا الانسان ، وعالم كافكا
الفنان ؟ وإنما إذا أجبنا بـ نعم . . . تكون قد وقعنا في خطأ
فادح الى حد كبير . . . والسبب أن هذا الفصل مهما كان
واضحاً وهذا التناقض مهما كان واسعاً ، فلا يمكن القول
أن العالم الاول يتصل بالثاني . . ان كيهما متصلان يتصل
الاول والثاني والثاني يرتبط بالاول . . وهذا التناقض
يقوم في جوهره على رؤية كافكا المضيئة تجاه ما يجري وما
يتأثر به ، نعم انه يرى كل ما حوله ، ولكنه ليراه دائماً -
بشكل واضح . . . فاغترابه الكلي حال بينه وبين رؤية ما
يجري ، وينقله بشكل واضح ، والحفاظ على هذه النقطة
باستمرار . . . لقد قلنا في بعض الفقرات . ان كافكا
متشائم ولكن نستطيع أن نقول عنه هنا ، انه متفائل .
لثأمل هذه الكلمات المفعمة بالتفاؤل ، هذا المسمى
يسلك طريقاً يتعدى طاقة البشر . وكل هذا الادب
عبارة عن هجوم على الحدود المفروضة^(٤٦) ان حنينه
كبير الى السعادة في صحبة الكائنات البشرية^(٤٧) أو
القوة الانسانية الرائعة والثقة بها في هذه الكلمات
(عرض نفسك للامطار ودع السهام الفولاذية تخترق

كل ما يحيطه وهذه الناحية تخصه هو . وثانياً : يتحول
هذا القلق الشخصي الى صورة تعكس السواقع
الاجتماعي الذي يعيشه - كافكا - ان حالة الذعر التي
هو فيها - وان كانت لديه متضخمة تعطينا الكثير من
الدلالات عن عصره بالذات . فبالذات - ذات
الكاتب - ليست ميتة أو بعيدة عن كل ما يجري ، انها
تتلقى التأثيرات الخارجية ، ولا تنفح حيالها مستسلمة ،
بل تظهر بالمقابل ردود فعلها ، تنقل الينا بدقة حقيقة ما
يجري . . . يريد كافكا اعلامنا - أن ما يجري - قدر - لا
خلاص منه ولكن وراء هذا القدر - وهو واقعي - تكمن
قوى لا انسانية وكانت انسانية أولاً - ولكن بسبب سيطرة
المصالح الفردية والانانية الملمرة ، بحيث انها تقمع كل
قيمة انسانية وتصبح كافة القيم الانسانية من حب
وفضيلة وكرامة وحرية سلعا تباع في المزاد العلني ، أو
مندجبة مع بقية السلع الاخرى التي تخضع لقانون
العرض والطلب ، وهو قانون يرتبط بالذات - بالجمهور
الانساني واللااخلاقي للرأسمالية . . . في مثل هذه
الحالة ماذا يمكننا أن نقول ، كيف نحل اللغز ، لغز
الاغتراب الذي يحيط بكافكا ؟ من المعلوم أن أي فن
يقوم على العبث والفوضى ، صحيح أنه صورة مشوهة
لواقع حي ، الا أن هذه العلاقة بين هذا الفن
اللامعقول والواقع الحي ، لا يمكن أن تعطينا حقيقة
جلية . . . ولكن مع كافكا ، يقف الناقد أحياناً عثاراً -
فكتابات في بعض جوانبها - قصصه ورواياته مثلاً - لا
يمكن للوهلة الاولى تلمس نقطة ضوء فيها أبداً ، بحيث
نستخلص النتيجة التي لا بدليل لها أن العبث واليأس
والقدرة المربعة والفوضى هي السمة الطاغية عليها ،
ولكن حين التعمق فيها ، نستطيع التوصل الى حقيقة
كل ما يريد كافكا أن يخبرنا عنه ، وهي مرتبطة بالواقع
الاجتماعي بالذات . . . مختصر ما نريد طرحه هنا هو
هذا التناقض القائم في عالم كافكا ، ما سببه وما علة
وجوده ؟ لقد حاولنا أن نوضح سابقاً - أن كافكا - الذي

(٤٦) م . ٥ - ص ١٤٦ - نغلاً من واقعة بلا ضفاف - ص ١٤٦ .

(٤٧) خطابات في ميلينا - ص ٢٠٧ - نغلاً من واقعة بلا ضفاف - ص ١٥٨ .

جسورا ، مقدما قديرا ، ومنفعلا . بشكل مذهش الا عندما أكتب . أه لو استطعت أن أكون كذلك أمام الناس ، بفضل امرأة (٤٩) أو حين يقول (اني متأكد تماما أن الزواج وتكوين أسرة وتقبل كل الأطفال الذين يولدون وإتاحة الحياة لهم في هذا العالم المضطرب ومحاولة توجيههم بقدر الامكان ، هو أقصى درجة لما يمكن أن يبلغه الانسان) (٥٠) . الخ ليس ما أكتبه على سبيل العرض فقط ، وإنما للذكر ، ولأثبت أن كافكا الذي يعاني من الاغتراب الى حد بعيد مصدره ، جملة من الظروف الثقافية والترسوية والاجتماعية والسياسية أحاطت به ، وضيق الرؤية الى الحياة لديه ، وان هذه التناقضات لديه - الحياة مقابل الموت ، والفرح مقابل الحزن ، والغموض ، في كتاباته وأعماله المتنوعة ، تنبع من ذاته المضطربة التي لونت بريشتها كل كلمة من كلماته ، فهو ضحية ومتهم بلا سبب وتهمة ، لقسوة ولتزمّت أبيه واستغلاله لأولئك الذين كانوا يعملون في منشأته . وقد كان بينهم وهو ابنه ، ولكنه يتنمرّد عليه في كتاباته ، في عاله التميز به ، حيث يستطيع أن يفهم أباه ، ويتنمّم لكبريائه المجروحة وإنسانيته وشخصيته ، وهو يحمّد نفسه في بطل قصته - المحاكمة - حيث يحاكم وقبل ذلك يتهم دون ذكر التهمة ، ودون أية تهمة ، ولكنه يفضّح أولئك الذين يقفون وراء هذه القوانين وينفذونها ، أي - ينتصر عليهم في فنه ، وكذلك مع - مساح - القصر - وفي تحريات كلب - وفي - الحجر - الخ فمعظم قصصه ورواياته ، أبطالها مهوورون

جسدك . . ولكن أبق مكانك برغم كل شيء ، انتظر واقفا ، فلا بد وأن تتمسك الشمس فجأة وبلا حدود (٤٩) ان من يقرأ هذه الكلمات ، يعتقد أنها ليست لكافكا أبدا ، وإنما لكاتب آخر ، يؤمن إيمانا كبيرا بالانسان الذي لا يفهم ، يفكر مثلا في - بوشكين - أو بلزاك - أو غوته - أو كازانتزاكيس أو غوري أو شولوخوف . . ولا يمكن أن يفكر في - كافكا - أبدا . . بل سيبعد - عن ذهنه ، اذ أضطر عليه في التواؤم حين يكلمنا عن - قوة الجماعة ومدى أهميتها (ان - الحقيقة لا تتمثل الا في الصوت الجماعي) (٥٠) أو حين يحدثنا عن قيمة الانسان والإيمان به (الإيمان يعني تحرير الجانب الخالد في نفوسنا أو بلفظ أكبر : التحرر أي ان نكون خالدين ، أو بعبارة أدق أن نكون) (٥١) أو حين يريد تجاوز بؤسه بكل ثقة (مهما كان مدى بؤس أعمامي . . وحتى لو افترضنا أنني أبأس انسان في هذا العالم ، فلا بد أن أسعى للوصول الى الاحسن بالوسائل التي يتيحها لي العالم ، والقول بأننا لا نستطيع أن نصل بمثل هذه الوسائل الا لشيء واحد هو اليأس . . ليس الامسطة ببحث) (٥٢) بل انه يرى في الكفاح طريق الوصول الى ما يبتغيه ، ولغة الفرح (الكفاح يملأني سعادة فوق قدرتي على الاستمتاع وقدرتي على المنع ، ويبدو لي أن لن اسقط في النهاية تحت وطأة الكفاح بل تحت وطأة الفرح) (٥٣) هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، يرى الحياة عبر امرأة تكون عنده أو - معه ، وهذا يعني تجاوزه للعزلة التي تحاصره ، والاغتراب الذي ينتصه (لا أكون

(٤٩) نفلأ من والمية بلا ضغاب - ص ١٦٩ .

(٥٠) ملازم من ١٦ صفحة في الاستعدادات نفلأ من والمية بلا ضغاب - ص ١٩١ .

(٥١) نفلأ من والمية بلا ضغاب - ص ١٩١ .

(٥٢) برويات خاصة - ص ١٨٧ - نفلأ من والمية بلا ضغاب - ص ١٩٢ .

(٥٣) ن . م . - ص ٢٢٠ - نفلأ من والمية بلا ضغاب - ص ١٩٤ .

(٥٤) نفلأ من والمية بلا ضغاب - ص ١٩٠ .

(٥٥) خطاب الى الأب في الاستعدادات ص ١٠٩ - نفلأ من والمية بلا ضغاب - ص ١٦٣ .

والمحللين والمفكرين ، وذلك بسبب احتواء كتاباته الكثير الكثير من الرموز والتعابير والصور - الدينية (اليهودية بالذات) هذه الاختلافات تنبت عن غموض ما كتبه كافكا . . فهناك نقاد تغفلو الاتجاهات الفكرية والمذاهب النقدية ، معظمهم تطرقوا الى معالجة أعماله - تحليلا وتقنيا عميقين - ففي الوطن العربي ، هناك من يتهمه بأنه كاتب صهيوني قلبا وقالبا بعضهم ينطلق لاثبات ذلك من الرموز الكافكاوية (٢١) ، وبعضهم من نظرية سطحية (٢٢) والبعض ينطلق من بنيانه الفكري والسياسي (٢٣) وهناك من ينفي عنه تهمة الصهيونية ، ويعتبره أدبيا أرقيا متميزا (٢٤) وهناك من يعتبره أدبيا فذا ، وقف ضد كل ما هو صهيوني واستعماري وقوى لا انسانية بعد دراسة جادة وواسعة لكافة أعماله - ويرى (أن بالامكان توظيف أدب كافكا لصالحنا ، في معركتنا الفكرية ضد الصهيونية ؟) (٢٥) . . . أما بصدد التيارات والمذاهب الادبية النقدية والفكرية خارج الوطن العربي - فهناك من يرى أن (الموضوع الرئيسي في مؤلفات كافكا ، هو موضوع اغتراب الانسان عن المجتمع . . الخ) (٢٦) وهناك من ينظر اليه نظرة انساني القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الذين كانوا يكرهون الظلم ، وشجبونه ، ويعلمون ان الانسان هو القيمة المثل ، فهو يرى (أشدها . وهي أقوال كافكا طبعاً - أغراقا في الخيال وأبعدها عن الواقع حقيقة من خلال قوة التفصيل الوصفي) (٢٧) وهناك من

متهمون ، ولكنهم يحملون معهم روحا نشيطة تحب الكشف عن حقيقة غامضة وراء أو وسط ركام من الاكاذيب الذي نصبه واقع ما ، أو خلقته فئة اجتماعية ذات مصالح تخصها هي . . اذا كافكا المشائيم الواقعي - المتفائل الادبي أحيانا ، والقلق في حياته ، الباحث عن حقيقة هذا القلق في أعماله ليس رمزا - طلسميا - لا يمكن كشفه ، وتحديد حقيقته فبرغم - صعوبة بعض أو معظم أعماله بمتاهاتها ودعاليذها وتراكيبها وحيويتها المدهشة ، نستطيع الوصول الى قاعها - فالفن - أي فن كان ، من خلق وابتكار ، والانسان أي انسان كان يحمل قوى وحقائق وأفكارا نسبية ، وهذه السمة المتكررة بين الناس جميعا ، هي المفتاح للوصول الى معرفة كل ما يتعلق بحقيقة أمر من الامور ، وذلك بتحديد هوية الكاتب من كل الجهات . .

كاتب واحد واحد وأضواء متعددة

وهذه النقطة تتعلق بهوية الناقد السياسية والاجتماعية والثقافية - أي بمنظوره الخاص - الذي يشمل جملة من المواقف ، تمجيد شخصية الناقد ، فكل ناقد يعالج عملا كافكاويا ، لابد أن يعالجه من موقع - ايديولوجي معين ، والاختلافات الكثيرة التي دارت على وحول فنه - عدا كونه - أدبيا يهوديا وهذه النقطة تحوي الكثير من اشارات الاستفهام ، حول - حقيقة كتاباته - وهي منشأ معظم المناقشات واختلافات وجهات نظر النقاد

(٢١) رابع - مجلة الأعلام العراقية - حده خاص بالأدب الصهيوني - مقالة السيد : كاظم سعد الدين وحل رموز كافكا الصهيونية ، - تاريخ صدور لليلة - لجلول ١٩٧٩ .

(٢٢) د. م. - مقدمة السيد لترجم : سعيد الحكيم - لقصة - كافكا - في مستوطنة المطاب .

(٢٣) رابع مقالة د. فيصل فراج - محمود مرعد - (محاولة لقراءة في الفكر السياسي لكافكا) - مجلة الموقف الادبي السوري - المجلد ٦ - ١ - ١٩٧٤ .

(٢٤) رابع مقالتي : صلاح حاتم - (صورة الصراع التاريخي بين العرب واليهود الصهيونيين في أدب كافكا) و (أضواء على موقف كافكا من اليهودية والصهيونية) ومقالة - واسمي - الأخرج (فرائز كافكا . . . ذلك الهمم البري) - في ملف خاص عن كافكا - مجلة المرأة السورية - آذار ١٩٨٢ .

(٢٥) أمين ، بنهمه : هل ينتمي إغراق كافكا ؟ - ص ١٧٤ .

(٢٦) شريعتا : في الاغتراب والأدب المعاصر - عن كتاب دراسات في الأدب والمسرح - ص ١٤ .

(٢٧) لوكتش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة - ترجمة : د. أمين العويطي - دار المعارف بصر - ١٩٧١ - ص ٥٩ .

الاغتراب عامة - معنى وتفسيرا أو في الفلسفة والأدب والفن ، وعن كافكا - ونظرة النقاد مختلف مذهبهم إلى ذلك ! أعتقد أننا أصبحنا في الطريق الممهدة ، حيث يمكن الدخول إلى عالم الاغتراب الكافكاوي - في - وروايته - المسخ - هذه الرواية القصيرة التي تحمل الكثير من الرموز وأسئلة الاستفهام وإشارات التمتع وحقائق جليلة ..

كافكا وروايته المسخ

جان جاك روسو ، الذي تستطيع إعتبره - أبا الاستلاب Lalienotion - حيث ينفصل الانسان رغبا عنه عن جماعته أو عن الطبيعة أو عن عمله الخاص لحساب - آخر . أقوى منه . . يقول في بداية كتابه - العقد الاجتماعي - المنشور سنة ١٧٦٢ في شهر نيسان (ولد الانسان حرا الا أنه مكبل في كل مكان بالغلال . على ذلك النحو يتصور نفسه سيد الآخرين - الذي لا يعدو أن يكون أكثرهم عبودية) (٦٤) وفي مكان آخر . يكتب ما يلي (ان الاقوي لا يبقى أبدا على جانب كاف من القوة ليكون دائما هو السيد ان لم يحول قوته الى حق ، والطاعة الى واجب) (٦٥) طبعاً ان حرية الانسان تكون معه ، وكلها ثما وعيه ، ازدادت حريته بالمقابل ولكن

يوازي بين عالمه وعالمنا أو بين كافكا وعالمنا - أي عالم التناقضات وينظر اليه نظرة تعميمية ، حيث يرى أن (العالم الذي عاشه هو نفس العالم الذي بناه انه عالم خائق ، مجرد من الانسانية ، عالم الغربة) (٥٨) وهناك من يرى في أعماله - رموزاً لا تفسر ، لأن (الرموز الأدبية عاجزة عجز الواقعية الأدبية البسيطة عن تفسير قسوة الوضع البشري وخلوه من المعنى) (٥٩) وهناك من يقيم أعماله في صورة لا تخلو من الحقيقة (ان كافكا لا يصور قلق الانسان في « الكون » ، أو في « أصل الأشياء » بل يصوره في وضع اجتماعي خاص) (٦٠) وآخر يعتبر مثلاً رواية (القلق) : رواية عالية - كافكا يصور الفلاحين في غربتهم الكاملة) (٦١) وقد أثار هذا التقييم ردود فعل عنيفة . (٦٢) وهناك مفكر ماركسي يرى أن كافكا قد (صور الاغتراب انطلاقاً من موقفه المغترب نفسه - ثم يردف قائلا ان الموقف من الواقع المحيط هنا هو موقف مراقبة ولكنه ليس موقف ممارسة) (٦٣) . الخ . . الى آخر ما هنالك من أقوال وتعليقات النقاد على - أعمال كافكا - حيث لا نستطيع أن نحصرها هنا - لأن وظيفتنا ليست جمع - احصاءات نقدية - وإنما ايراد أمثلة متنوعة ومختلفة في صورها تجاه فن كافكا . . ماذا بقي أمامنا الآن بعد هذه الجولة الطويلة في عالم

(٥٨) غارودي ، جاكروبي : واقعية بلا خفاف - ص ١٣٩ .

(٥٩) ألبيرس - م : تاريخ الرواية الحديثة - ترجمة : جورج سالم - منشورات موندات - بيروت - ط ١ - ١٩٦٧ - ص ٢٤٤ .

(٦٠) فيشر اودست : ضرورة الفن - ترجمة : د . ميشال سليمان - دار الحقيقة - بيروت - بلا تاريخ - ص ١٢٠ .

(٦١) راجع - بيتر فايس - في جاليات المقاومة - ملحق الثورة الثقافي السورية - المجلد ٤ - ١٩٧٧ / ٣ / ١٤ .

(٦٢) يمكن مراجعة هوانس - جاليات المقاومة - في الملحق - ملحق ١١ - أحد النقاد البرجوازيين مثلاً صرح : أنه لا يمكن السكوت على هذه التهمة ضد كافكا .

(٦٣) ريد بكر هوست : الانعكاس والفعل - تعريب د . فزاد مرعي - دار الفارابي - بيروت - ط ١ - ١٩٧٧ - ص ١٤٠ .

(٦٤) روسو ، جان جاك : في العقد الاجتماعي - ترجمة : نوزان كرفوط - دار العلم - بيروت - ط ١ - آثار - ١٩٧٣ - ص ٣٥ .

(٦٥) ن . م . - ص ٣٩ .

ولكن كيف يحافظون على مراكزهم هذه ؟ بسن القوانين والتشريعات ، التي تمجد العمل والملكية الفردية والانانية وتشجع العمل الفردي ، ولكن من ضمن سير هذه القوانين والتشريعات ؟ الجهل البولييسي والمخابرات في السلطة ، فالطبقة المسيطرة على الحكم ، والتي تشمل في فئة محددة من عامة الشعب ، تجسد رغباتها الدولة وتجعلها ، وتحققها بالقرعة .. وأيضا عن طريق الحرب ، فالحرب هي مفتاح الارياح .. إيجاد مستعمرات خارج الوطن الام ، واستنزاف خيراتها واستعمار أراضيها وتشغيل أبنائها بأبخس الاجور ، وبالقرعة .. ان الانانية هي - الاس الاول - الذي يقوم عليه وجود بقاء كل مستغل ، والعنف هو مبداء حين يجده .. ضروريا يستخدمه .. والضرب والتعذيب والسجن وسائل لا بد منها لضمان الارياح وشراء كل مستغل ولو قارنا بين العصر الذي تحدث فيه روسو عن الملكية والقوة المرتبطة بوجود طبقة تحكم واستغلال الانسان ، واستلابه من كل القيم وغريته عن كل ما يتجه ، وعصرنا ، الذي بلغت فيه الرأسمالية أوجها بل تجاوزت نفسها بشكل لا مثيل له ، واختتمت بالامبريالية ، وما الحروب الكبيرة والصغيرة التي عرفناها وسمعنا عنها ورأيناها منذ مطلع القرن العشرين حتى الان ، الا مفتاح قوة تستخدمها الامبريالية لدوام مصالحها ، وتعبيرا عن أن الاخلاق والشل العليا ، والعقل حقائق وهمية ، مادامت القوة هي الشريعة والمشرع والقاضي والحاكم في أساس علاقتها مع - الآخرين - داخل بلادها وخارجها ، فالجرائم التي تقوم بها ، والحروب التي تمارسها كيفما كانت بشاعتها ، وآلات التعذيب التي تبتكرها كيفما كانت فظاعتها ، والوسائل التي تستعملها للوصول الى مبتغاها كيفما كانت لا مشروعيتها ، ورسق القيم - كيفما كانت .. كلها مبررة ما دامت تنتهي بأرباح تروى جشعها اللا انساني

يجب ألا ننسى أن هذه الحرية التي يعيها صاحبها مرتبطة بمكان وزمان معينين ، وبأناس يندرجون في طبقات ، وهذه بدورها تتفاوت وتتبدل. العلاقات الاجتماعية فيها بينها على أساس هذا التباين ، والقوانين التي تولد وتنس ، ترتبط بالطبقة التي أنشأتها وأعلنتها واجبا على الآخرين الخاضعون له - عندها تصبح الحرية ، التي تعيش في وجدان كل فرد ، على قياس هذه القوانين .. أنت حر بمقدار ثقلك لهذه القوانين والخضوع لها ، كيفما كانت طبيعتها ، ولكنها بما أنها تجسد مصالح فئة محددة - دون الآخرين - فهذا يعني أن ما يعيش داخلك ليس - الكائن الحر - بل المستبعد .. بفضل طغيان مبدأ القوة .. لنوضح غايه ما نذهب اليه أكثر . أن روسو يتحدث هنا عن الانسان التي تكبله القوانين . والتي تستلب منه حريته ، في مجتمع تبقى القيمة العليا لكل شيء مرتبطة بسيطرة الاقوى .. والسيادة لا تأتي الا مع اقترابها بالقوة وسيطرة فئة على أخرى .. لنوضح أكثر من ذلك .. لقد كانت البرجوازية تتضخم وتتسع حدودها في عهد روسو ، وكانت الرأسمالية تنمو بالمقابل في أحشائها ، والآلة كانت تشهد تطورها المذهل في ذلك الوقت .. ومع تطور الآلة ، كانت الافكار والمذاهب التي تمجد الآلة ، ومالكها تنمو بالمقابل ، لتحمي هؤلاء وبالمقابل فإن الآخرين وهم ناس عاديون - بمارسون حرفا صغيرة وأعمالا بسيطة ، تحت اشراف طبقة محددة - هي طبقة التجار وأصحاب رؤوس الاموال والمعامل بحيث أن هؤلاء الذين يعملون انهارا لغناء أجور بسيطة ، كانوا يفقدون باستعمار انسانيتهن ، وتشوه شخصياتهم .. ان الريح المادي هو غايه الغايات للبرجوازي الكبير والتاجر الرأسمالي ولكن ما هي الطرق المؤدية اليه ؟ الاستغلال كيف ؟ بتشغيل آلاف العمال بكافة اجناسهم وفئاتهم (رجلا ونساء ، اطفالا وشيوخا) وتقديم أجور تافهة ، وامتناسص دمائهم ،

وجوه متوترة، يصفدها الزمن
 يحوله عن التحول بد التحول
 ملوثة بالآوهام، والمعاني الفارغة
 يتضخم فيها ورم السلاهمتمام، واللاتركيز
 الرياح الباردة تعصف بالبرش والاوراق المعزقة
 تلك الرياح التي تمهب قبل الزمان ويعدده (٧٠)
 ويحاول - المركيز دي ساد - استقراغ كل ما في جوفه
 من حقد وضغائن وسوداوية ولا معقولية، تجاه ما يحيط
 به (اني أمقت الطبيعة .. أود لو أفسد عليها مخططاتها،
 لو أعاكس سيرها لو أوقف دوران الكواكب، لو أنشر
 البلية في الافلاك السابحة في الفضاء، لو أحطم ما
 يفيدها وأحمي ما يؤذيها، وبكلمة موجزة: أتمنى أن
 أهينها في أعمالها، ولكني لا أستطيع النجاح في هذه
 المهمة) (٧١)
 أما لوكريس فيعلن (جوهر هذا العالم الى الموت
 والدمار) .. (٧٢) الخ ولكن من وراء كل ذلك؟
 بحرف واحد وباختصار، العالم الرأسمالي بكل ساسته
 وديماغوجيته ومفكره وأذنايه هم الذين يقفون وراء هذا
 الموت والدمار، ما دامت المصلحة المادية فوق كل اعتبار
 في هذا الوجود، والإنسان العادي في هذا العالم
 الرأسمالي ما عليه الا أن يسير حسب مشيئة الهيمنة العليا
 في الدولة المسجدة و رغبات فئة من - القضاة اللانسيانيين
 كما في القضية، وقبل كل شيء هو منهم، ولا يعرف

فلديها شرطتها وأجهزتها التي بلغت تقنية مذهلة في
 وفائتها وأدائها بحيث تجاوزت الكلمة الشعبية التي
 ينطق بها لسان الجنى الخادم (شبيك لبيك، ما تريده
 بين ايديك) ولديها قوانينها ومفكروها الذين يمجدون
 أعمالها وشعراؤها الذين يمدحون جرائمها، وساستها
 الذين يحافظون على حدودها .. وسط هذا العالم،
 يشعر المرء أنه في فراغ ملتهب لا فرار منه، فقراره هوفي
 نفس الوقت وقوع في المصيدة، بحيث أصاب الذعر
 وأعمى الكثيرين من الكتاب والمفكرين والشعراء،
 فلجأوا الى التهويل وبناء عوالم تخضعهم هم، لا تعدوان
 تكوين وهما فهاهو - كرافيل باركر - يردد بخوف
 (يا الهي، خذ حياتي لانني لست أفضل من آياتي) (٧٣)
 وهماهو (ملكيه) للفرع والخائف من غول الرأسمالية،
 يعلن بهلع (آياتي الناس هنا لكي يعيشوا ؟ بل انني
 أعتقد انهم يأتون لكي يموتوا) (٧٤) وراجعوا اذ يضع في
 عالم مختصه قوانين لا إنسانية أو جعلتها حفنة من الطغاة،
 يعلن باضطراب وباستسلام ان عقلنا الباهت ينفني عنا
 الابدنية (٧٥) ويكتب - نيتشه - البلورة المشجعة ليلاد
 النازية، والممهدها - عراب السوبرمان، يكتب معلنا
 بؤس وانحطاط عصره، بكل تقزز وكراهية وغوغائية
 (انه عصر التعمف الداخلي الفادح والانحلال) (٧٦)
 ويكتب - البيوت - معها تشاؤمه وذعره من كل حوله في
 رؤية ذاتية كثيفة، قلقا، مهموما، يائسا:

(٧٦) باركر، كرافيل: الحياة السرية - نقل عن - كولن ولسن - سقوط الحضارة - ترجمة أنيس زكي حسن - دار الآداب - بيروت - ط ٢ - نيسان ١٩٧١ - ص ٥٩ .

(٧٧) ريلكه: حالته - نقل عن - سقوط الحضارة - ص ٨١ .

(٧٨) نقل عن سقوط الحضارة - ص ١١٠ .

(٧٩) نقل عن - أرست فيتر - ضرورة الفن - ص ١٠٦ .

(٨٠) نقل عن - كولن ولسن - اللاعتمتي - ترجمة: أنيس زكي حسن - دار الآداب - ط ١ - ١٩٦٩ - ص ٢٩١ .

(٨١) نقل عن - البير كامو - الإنسان المشرود - ترجمة: هادي رضا - منشورات عويدات - ط ٢ - حزيران ١٩٧٥ - ص ٥٨ .

(٨٢) ٥، ٤ - م: ٣٩ .

وسيصعد أيضا

الى هذه الاضاءة النهائية (٧٣)

أو كما يعلن - بيرتولد بريخت - عن جوهر الانسان وقيمته في النظام الرأسمالي في مسرحيته

- القرار - ما هو الرجل بالضبط ؟

الرجل ، هل أعرف ما هو ؟

وهل أعرف من الذي يعرف ؟

الرجل ، لست أعرف ما هو

لست أعرف سوى سعره (٧٤)

يورد - أرنتس فيشر - مقطعا في أحد كتبه ، يتحدث فيه - كافكا مع - يانوش - مؤلف كتاب (كافكا قال لي) يتحدث عن لا انسانية النظام الرأسمالي ، يقول عن - نظام تايلور - المستغل لكل طاقات الانسان ، و انه لا يحقر العمل وحده ، بل يحقر الكائن الانساني ينوع خاص ، وهو يشكل جزءا منه . ان هذا النمط من الحياة حسب طريقة تايلور ، ليعتبر لعة رهيبة لا يمكن أن ينشأ عنها سوى الجوع والبؤس ، بدل الغنى والربح المتوخى . هذا هو تقدمكم .

وسأله يانوش قائلا :

- التقدم نحو نهاية العالم ؟

وهز كافكا رأسه وأجاب :

- لو كان ذلك مؤكدا على الاقل انه غير مؤكد . . .

ان سلسلة الحياة لتجربنا ، دون أن ندرى الى أين . لقد أصبح الواحد منا شيئا ، أكثر مما هو مخلوق حي (٧٥) في ظل هذا الوضع ، علينا أن نضع الاشارات التي تنطلق منها ، نحو عالم الاغتراب الكافكاوي في روايته - المسخ - هذه الاشارات هي :

تمته ، أو كصاحب أو كساكن القصر الذي لا يستطيع المساح - رؤيته لان الحدود التي تفصل بينهما ، لا ينبغي تحطيمها ، الا بدفع ثمن باهظ - الموت - وعدم الخضوع - للسيد الاعلى - يعني الفناء - كما حدث في مستوطنة القصاب - حيث تحفظ الالة عبارة - أطع سادتك - وتحفرها حتى الموت في جسمه . . بأسنانها الرهيبة . . أو ينهي مشوها ، يفقد انسانيته كما يراها المجتمع الرأسمالي ! حين يكف عن التعامل مع كل مؤسساته وقوانينه وذئابه ، ويسير نحو الموت . . أي أن المرء هو - مغترب - كيف كان اختياره فالحضوع للقوانين اللااخلاقية يعني طلاق كل ما هو انساني فيه ، وعدم الخضوع ، يعني الفناء . . هذا ما حدث مع - غريغور سامسا - بطل (المسخ) كيف صار مسخا ؟ لانه حاول الخروج عن القانون الذي يقتل فيه انسانيته في مجتمع مرعب ، وكما يعلن - كارل فورسبرغ - في (أبيات عن تيجواناجون) يزيد من السخرية عن ترهات النظام اللااخلاقي :

أسمعوا هذا الآن

جهازا لشق البطن - يستخدمه المرء بنفسه

المقطع الهيدرولوجي

أفضل نثرات ممكنة

فكروا بالتبدلات الجينية الطريفة ،

الكرمية ، الرائعة ، المليئة

هذا شيء ديمقراطي أيضا

وهو يمزق الانسان أيضا

كل العالم سوف يصعد

الى العالم الحر

(٧٣) نللا عن - أرنتس فيشر - ضرورة الفن - ص ١٠٦ .

(٧٤) بريخت بيرتولد : القرار - ترجمة محمد حبيبي - دار ابن خلدون - ط ٢ - ١٩٨٠ - ص ٣٨ .

(٧٥) نللا عن - ضرورة الفن - ص ١٠١ .

ميت منذ زمن واني إنما أعيش الآن حياة ما بعد الموت «
(٧٨) أو حين يعلن - ويلز - في متهى التشاؤمية قائلًا
(ليس هنالك من طريق الى الخارج أو الى ما حول أو الى
الداخل) (٧٩) وكافكا بحساسيته اللاتناهية ، وشعوره
الحاد بل المفرط ، لم يستطع أن يتحمل كل مآلاته
عيناه ، لقد رأى الأوهال وهي تعصف بكل ما حوله ،
فالإنسان تحرفه الرغبات والنزوات التافهة ، والعالم
يتمرقح لأن هنا قطعاً من اللذات البشرية ، تريد أن
تستسلم لها البشرية ، ولا تريد أن تتعرض نزواتها
الطائشة للخطر ، وما على أعماقه إلا أن تندك تحت ثقل
رؤاه ، ويرى ما يراه ، هولاً ما بعده هول ، لا يمكن
مواجهته فلجأ الى عالمه الداخلي ، يستنجد بقواه
الباطنية ، وملكات غيخته ، / وآله ابداعه اللاوعية ،
ولكنها جميعاً تمت بصله في كل الأحوال ، الى الواقع ،
الذي ولد كل المخاوف في نفس - كافكا - ولم يجد لديه
وفي نفسه القوة التي تساعد على المواجهة ، والرؤية
النفاعة الى ما حوله أو الى ما وراء هذا المجهول في كل
مكان يجتويه . . ها هو يكتب في (يومياته بتاريخ ٤
اكتوبر - ١٩١١) معبراً عن قلقه ، وعن أن شيئاً ما يولد
في أعماقه تجاه ما يحدث حوله (اني لأعان من شعور
رهيب . فكل شيء مهيأ في أعماق نفسي لابتداء
عمل أدبي عظيم . وبالنسبة لي سيكون مثل هذا النوع
من العمل بمثابة خلاص فعلي وأنطلاقة حقيقية في
الحياة . ولكني أقضي حياتي في المكتب وسط أكوام من
الملفات البائسة وعلى أن أنتزع اللحم من جسدي وهو

- ميلاد المسخ وعصر المسخ
- من هو المسوخ لذي كافكا ؟
- من هم أولئك الذين يقفون وراء هذا المسخ ؟
- على ماذا اعتمد كافكا في - ابداع روايته هذه ؟
- ما هي الاسئلة الاستفهامية التي تثيرها - المسخ ؟
- هل المسخ حقيقة أم خيال ؟
- كيف يمكن تحديد الاغتراب فيها ؟
- كيف يمكن الحكم على المسخ الكافكاوي ؟

ميلاد المسخ وعصر المسخ

لقد كتبت هذه الرواية القصيرة أو القصة الطويلة في
مطلع الحرب العالمية الأولى ، أي أن كافكا كان عمره
آنذاك حوالي - ٣١ سنة تقريباً (مواليد ١٨٨٣) ويبدو أن
حياته كانت تشبه حياة بطل قصته المعنونة بـ (الاحراش
المتاجعة) وكذلك شعوره ، حيث يقول : (وقعت في
أحراش معقدة متشابكة ، لا أخرج منها ، كنت أتحول في
هذوئها وأنا مستغرق في التفكير ، واذا بي أقع فجأة
فتمحاصرني الاحراش من كل جانب . لقد سقطت في
أسرها وضعت) (٧٩) فالحرب كانت تستعر ، والعالم
كان على شفا حفرة من الهاوية المستعرة ، والإمبريالية
كانت في قمة توحشها وهمجيتها ، حيث كانت كفكي
كماشة تستعد لانتهاك العالم الضعيف والناكر كانت
تغرق الآخرين وتتحرق هي بالتالي ، ويبدو أن شعور
كافكا - كان كشعور - بطل - هنري باربوس في روايته -
الجليم ! حيث كان (يرى أكثر وأعمق من اللازم)
(٧٧) وكشعور (كنيس) حين يقول (انني أشعر وكأنني -

(٧٦) تقرأ من - واقعية بلا ضلال - ص ١٤٠ .

(٧٧) تقرأ من - اللاشمي - ص ١٠ .

(٧٨) م . ٥ : ص ١٣ .

(٧٩) م . ٥ : ص ١٧ .

يتصور أن وراء هذا الشقاء الذي ينبع من وضع غير طبيعي ، المجتمع تسحقه الفروق الطبقيّة - ان حالة كافكا تشبه حالة الحيوان الصغير - بطل قصته - الحجر الذي لا ولم يشعر بالامان أبداً لا داخل جحره ولا خارجه ، لان الاعداء يتربصون به ، سواء في الداخل أو في الخارج ، ولكن كافكا ، وهو في حالة الفلق هذه ، والمرتبطة بمجتمع يغور بالعنف والقموض والجشع . يريد أن يهوى - الانسان - وهو يعيش في ظل قوانينه ، وكيف ينشوء . وربما كانت حالته تشبه حالة (تيس) وهو يعلن أن كل ما هو رائع وعظيم وبناء وهو في عقله ، بعكس الواقع الذي لا يمكن تحمل أدرانته :

لان تلك التصورات الرائعة كاملة

نمت في العقل الخالص ، ولكن من أين بدأت ؟

من جبل الزبل أو مكتوس الشوارع

والآن وقد فقدت السلم

على أن أضطجع حيث بدأت السلام جميعاً ،

في دكان القلب الكرنية المليئة بالخرق والعظام ^(٨٢)

ولكن ما يختلف به كافكا عن (تيس) هو أن قلبه

يعكس بصورة المجتمع المشوهة ، ويريد نقلها وتجسيدها

في كلماته ، في عصره الساخن المثلث بالزلازل

والاحداث السياسية ، والانقلابات وغبليات الشعوب في

سبيل تقرير مصيرها - لقد رأى كافكا ، وجد ما رآه -

فكانت - المسخ - تعبيراً عن رؤياه

من هو المسوخ لدي كافكا

قبل أن أجيب عن هذا السؤال ، لا بد من التأكيد

على الصور المختلفة للترميز Symbolisation هي

الخلفي بأن يمارس البهجة ^(٨١) ان كافكا المؤلف البسيط ، والكاتب المتقد موهبة فذة ، وخيالاً خصباً الى حد بعيد ، يشعر أن عليه عملاً ، يجب أدائه ، في هذا العمل يتجلى احساسه بما حوله ، ويتجلى أيضاً الخطر الذي يهدد الانسان في مجتمع - الغاب - وأنا أكتب هذه الكلمات ، محضرتي - كلمة - ل (ه . ب .

لافكرات) يصور فيها الحياة التي يعيشها الحياة التي تشيدها القوانين المرتبطة بالمادة والريح والاستغلال ولكنه لا يفصح من وراء هذا الاستغلال ، وانما مجرد الحياة من كل بريق أمل ، والعلم من كل فائدة ، لان كل مبتكراته تستعمل في سبيل تدمير الحياة نفسها وتشويه الانسان ، ان العلم مجرد من كل استغلال وان

اللوم يقع على مستخدميه ، لتجسيد وتحقيق نزواتهم السلطانية . يقول (لافكرات) : ان الحياة شيء كره ، وتظهر لنا من كوامن ما نعرف عنها تلميحات شيطانية للحقيقة تجعلها أحياناً ألف مرة أشد كراهية ، والعلم الذي يغتناق دائماً باكتشافاته المذهلة يمكن أن يدمر النوع البشري في النهاية . . لان ما يكمن فيه من أصناف الرعب التي لم نعرفها بعد قد لا يتحمل عقل من عقولنا الغائبة . . ^(٨١) . هذه الكلمة في صورتها

تنطبق على عصر كافكا من ناحية ، ولا تنطبق عليه من ناحية أخرى بالنسبة للنقطة الأولى . فان - الامبريالية هي التي تحول العلم الى ساحر يلبي طلباتها ، والآلة الى مفتاح لتحقيق ما تريد ، عبر تشويه الآخرين - الذين يعملون في ظروف بالسة وأوضاع غير صحية مرعبة ، وبالنسبة للنقطة الثانية : لم يكن بإمكان الكاتب ان يرى عبر تشاؤمه القائم ، ورؤاه المريضة ، وانهازيمته أن

(٨١) نفلأ من - والمية بلا خلاف - ص ١٥٨ .

(٨١) نفلأ من - كولون ولسن - المغرول واللامغرول في الأدب الحديث - ترجمة : أنيس زكي حسن - دار الأديب - ط ٣ - آب - ١٩٧٤ - ص ٢٧ .

(٨٢) ن . م : ص ٤١ .

تشوه الانسان في المجتمع الرأسمالي ، ولكن كيف يحدث هذا التشويه ؟ ومتى يحدث ذلك ؟ لقد بينا سابقا أن الانسان الذي يكف عن التعامل مع المؤسسات الرأسمالية ولا يصغي اليها ، فانها لا تتركه بسلام ، بل لا بد أن تبدأ بمحاصرته حتى الموت فمن تقاطيع هذه المؤسسات يعني أنه اختار موته بنفسه ، وهذا الموت لا يحدث في دقيقة واحدة بل بعد عملية تعذيب نفس رهيب ، وهذه سمة تتخللها جذور - وجودية - تغنى على كل أعماله سواء في - (القصر -) أو (القضية) - أو (تحريات الكلب) أو (في مستوطنة العقاب) . . فالفردية التي تلعب الدور الاول فيها - (بمفعلها) - مرجعها - المجتمع الرأسمالي نفسه . ذاتها الفرد يجد نفسه في مركز المواجهة مع الآخرين - بل مع - الآخر - وعليه أن يثبت نفسه والا فالوئ سيبتله ، وكافكا ينطلق من هذه النقطة ، يحاول تجسيد معاناة الانسان المنعزل الوحيد ، الذي يبدو دائما مصارعا ومستغزا قواء كي يبقى . . انه يعيش في داخله - حيث يعيش فيه واقعه الاجتماعي المركل المرار ، وما ينجم عن هذا الواقع المر من قلق وويل وهلع ، وفراغ لا يمكن ردمه أو املاؤه بطريقة ما ، لا من داخله أو من خارجه ، فالاغتراب الذي يعيشه ، يسأته نتيجة هيمنة المؤسسات الرأسمالية ، وهو يصور ما يفعله هذا الاغتراب فيه من لحظة نشوئه ، وحتى لحظة الانفجار - أي من بده المعاناة حتى نهاية صاحبها - فالمغرب - لا يتحدث ، لا يندمج مع الآخرين - لدي كافكا . . انه ينقل البنا كل شيء عنهم ، وانطلاقا من عاله الداخلي ، يعطينا تقريرا عنهم بصورة مفصلة . . فالخوار شبه معدوم . . وجل ما هنا هو أن رجلا يحدثنا عن كل شيء - فالنولوج - هو الذي

من الركائز الاساسية للتجاهات التحديدية - Noder nisme في الفن بشكل عام وفي الرواية بشكل خاص ، لما لها من نفس طويل ومصدر رجب لاستيعاب كل تغليات الواقع الاجتماعي واضطراباته والاهام Hieroaliphisation يعتبر مادة سهلة الامتصاص بالنسبة للرواية الحديثة ، بحيث ان هذا الاهام يتخذ احيانا طريقة من طرائق الابداع الفني وفي تصوير الواقع ، وتختلط فيه الحقيقة بالخيال ، ويظهر التناقض Antonionie بشكل واضح بين الموضوعي والذاتي ووضع وآخر ، وهذه النقطة ترتبط بالتغنية الروائية الحديثة بعد تعدد العلاقات الاجتماعية واتساع حدودها ، واحساس الانسان بالغربة ، وهو يتعامل مع المحيط الخارجي ، وكافكا هو من أوائل الكتاب الذين يمسدون الاغتراب في نتاجهم ، ويعطونه مكانة كبرى ، وهذا يتصل بجملة من الظروف المتنوعة التي عاشها أي وكما يقول (ف . شيربينا) (ان ازدواجية المنهج في مؤلفات كافكا ، والجمع بين اتجاهي السرد القصصي الواقعي والخيالي هما صفتان تظهران عنده بصورة واضحة فريدة ، وتميزان مؤلفاته . ولهاتين الصفتين أسسهما الواقعية في الظروف التاريخية لعصره ، وفي خصائص وسطه ، وسيرة حياة الكاتب وتركيبه (النفس) (٨٣) فاني أي حد نرى هذا الدمج بين الحقيقة والخيال ، بين الواقع والحلم ، بين الهذيان والعصو العقلي في هذه الرواية ؟ وهل صحيح - وكما يقول - كولن ولسن (ان كافكا يبرز مفهوم اللاحقيقة بالتقصيد في استعمال اسلوب الحلم) (٨٤) ولماذا أراد أن يسلك مثل هذا السلوك ؟ وماذا يريد اعطاءنا من وراء مسخه ؟ لقد كان في رغبة - كافكا - أن يوضح لنا ،

(٨٣) نغلا من - دراسات في الأدب والمرح - ص ٢٦ .

(٨٤) ولسن ، كولن - اللاشمي - ص ٣١ .

تافهة ، لا يمارسها الصغار وعمل حين غره ، نسترجع وعينا ، ونسأل : هل نحن في حلم ؟ وغرينور - سامسا وإن كان نائماً يلحظ هنا ، الا أنه يعيش الواقع بالذات . لقد كتب (فرويد) مبينا بعض وظائف الحلم أو واحدة منها : (ان الحلم ضرب من تفرغ نفس لرغبة في حالة الكبت ، وذلك ما دام يمثل هذه الرغبة وكأنها قد تحققت ، وهو يلبي في الوقت نفسه الميل الاخر بسماحه للنائم بالاستمرار في رقائه)^(٨٦) ولكن هل لدي - سامسا - رغبة مكبوتة تحققت في حلمه ؟ لا نجد لذلك أثراً ، ثم انه حين استفاق أحس بالوضع الذي هو فيه ، وقد آله ايلاماً شديداً ، ولم يستطع أن ينام بعد ذلك أو أن يستمر . لقد كان الواقع نفسه حلماً ، وقد أفزعه هذا الواقع الذي شوّه .. بمجرد أن استرد وعيه ، وتخلص من أسر الحلم : الواقع .. أحس أنه مسخ .. انه حشرة ضخمة .. كما يقول (تيس) انه ليس حلماً ..

بل الحقيقة التي تجعل نزواتنا كظل مصباح - كلا - لا مصباح ، بل الشمس .. ان ما تتمتعش اليه المئة مليون شفة هذا العالم لا بد أن يكون حقيقياً في مكان ما^(٨٧) . وحالة - سامسا - هي نفسها - التي لمست حقيقة وضعها ، لقد أصبح حشرة ضخمة ، ولكن بدون أن نحمل القصة . أكثر مما يجب ، أو دون أن نتجاوز حدودها ، لابد من هذا السؤال : لماذا أصبح حشرة ضخمة بمجرد يرقظته من حلمه ؟ نحن نعرف في الاساطير والحكايات الشعبية ، كيف يحاول السحرة الكبار تحويل ضحاياهم الى - مسوخ ! حيوانات

يأخذ مركز الصدارة في معظم أعماله والصددمات الخارجية التي تلقاها تنضج معه ، وتكون في هيئة معاناه ، على طريقته الخاصة ، يصور تارة قلق شخصيته ، ليجسد الحدث بشكل واضح ومؤثر ، ويترك القلق - قلق شخصيته ، ينتقل اليها تارة أخرى ، عبر حديثه عن معاناته وماذا يكمن وراء هذا القلق ، ومن منشيء هذا القلق وكأننا أمام بانوراما مصورة .. لنبدأ :

ما أن أفق غرينور سامسا ، ذات صباح ، من أحلامه المزعجة ، حتى وجد نفسه وقد تحول في فراشه الى حشرة ضخمة . ص - ٥ (٨٨) ماذا نرى هنا ، في بداية الرواية ؟ نرى حقائق كثيرة هي : ان ما أحس به - سامسا - ليس خيالاً أو وهماً ، بل نستطيع أن نسميه (بصدمة الواقع) فالاحلام المزعجة التي أفقها منها ، هي نفسها الواقع ، أي أنه صحا وأدرك الوضع المربع الذي يلغوه ويشوّه ، هذا الوضع (مهنته كموظف بسيط في مكتب) حوله الى مسخ ، ولعل - ولسن - أصاب في هذه النقطة ، حين أعلن أن - كافكا - يستخدم أسلوب الحلم لايصال حقائق كثيرة اليها ، نعم انه يمزج الواقع والخيال والوهم والحقيقة ، ولكن يستخدم هذا الأسلوب عن وعي تام ، لا عن ضرب من الكلمات .. فالواقع الكابوس الذي يعيشه بطله هنا ، الواقع المر الذي تجرعه باستمرار ، لم يدرك كابوسيته ، أو يعي مقدار مرارته ، الا بعد صحو ، وكأنه في حلم وكثيراً ما نتابنا حالات ، كان نرتكب غلطة ما ، أو نقع في مطب ما ، أو في روضة تكلفنا ثمناً ، أو تستجلب العتب ولوم الآخرين وذمهم .. أو نمارس حماقات

(٨٦) كافكا : المسخ - ترجمة : منير البليكي - مكتبة البنية - بيروت . بغداد - ط ١ - ط ١٩٨٧ : ١ : ١٩٨٤ الأقواس التي تحوي أرقاماً تشير الى صفحات - المسخ .

(٨٦) فرويد سيغموند : الحلم وتأويله - ترجمة : جورج طرابيشي - دار الطليعة - ط ١ - آذار ١٩٧٩ - ص ٨٨ .

(٨٧) نقلاً عن - كولون ولسن - الشعر والصوفية - ترجمة : عمر الدبر أبو حجلة - ط ١ - د ١ - ٩٧٢ - ص ١٨٢ .

مشوهة - ولكن الحشرة تمثل أدنى مرتبة في سلم هذه المسوخ . فهي أحقر كائن ، وأضعف كائن وأبشع كائن في هذا الوجود - زد عن ذلك ، أن هناك علاقة بين الحشرة التي نعرفها بصغرها وضعفها اللامحدود ، والضحامة التي أضافها إليها الكاتب نفسه . . . فالحشرة حيوان ضئيل الحجم ، لأنزاه إلا حين التقرب منه ، ولا تلدري به حتى إذا سحقناه تحت أقدامنا . . . أما هنا فهي حشرة ضخمة ، ويمكن أن نراها بوضوح بكل قسماتها ، ان الانسان - وهو سامسا هنا - الذي يمثل كل من يشبهه في واقع محدود يشبه واقعه ، لا بد أن يكون مثله - ابن مجتمع يضغط عليه مؤسساته حتى أفقده هويته الانسانية لا يستطيع أن يفعل شيئا ، بل فقط يبقى هكذا - حشرة ضخمة حقيرة كريمة تافهة .

من هم اولئك الذين يقفون وراء هذا المسخ ؟

لقد كتب - كافكا - ان الرأسمالية كنظام لعلاقات التبعية التي تتحرك من الداخل الى الخارج ومن الخارج الى الداخل ، ومن أعلى الى أسفل ومن أسفل الى أعلى . فكل شيء ينضج هنا لتندرج هرمي صارم ويرسف في قيود جديدة . ان الرأسمالية وضع عادي ومعنوي أيضا - (٨٨) وفي قصته - حول مسألة القوانين يتحدث (كافكا) القوانين التي يضعها النبلاء - سادة المجتمع - فوق الجميع ، والتي تستثمر لصالحهم ، وتمثل رغباتهم بحيث ان الآخرين لا يعرفون ماذا فيها ، والمهم هو أن يلتزموا بها فقط (ليست قوانين معروفة للجميع . . . انها سر من اسرار مجموعة النبلاء الصغيرة التي تحكمنا . ونحن مقتنعون أن هذه القوانين القذبة تطبق بدقة . إلا أنه مما يؤلم غاية الألم أن يحكم المرء بناء على قوانين لا

يعرفها) - (٨٩) لا يمكن أن نقول هنا أيضا ، ان الذين يقفون وراء مسخ - سامسا - هم أنفسهم النبلاء أو بيروقراطيون - أو الجهاز الرأسمالي بالذات . . ان - سامسا - موظف عادي بسيط ، ولكنه لا يتحمل مجتمعه ، ويقاؤه في الوظيفة هو من أجل الحفاظ على قوته وقوت عائلته (ولولا اني مضطر الى المواظبة بسبب من والدي اذن لانلذتهم منذ زمن طويل ، اذن للذهبت الى الرئيس وقلت له رأيي فيه بالضبط . ان ذلك خليق به أن يصصره ، على طوله ، من فوق مكتبه . ص ٨) هذا الرئيس هو الذي يتحكم به ، ويمتص دمه ، ويعرف - سامسا - كل ما يتعلق به ، بجوهره ، أي بممارساته اللانسانية حين تعامله مع الآخرين . لتأمل كيف يصفه وماذا يقول عنه في تعامله مع المستخدمين (وانما لطريقة غريبة أيضا تلك الجلسة المرتفعة الى أحد المكاتب ، والتحدث الى المستخدمين من عل ، وخاصة حين يتعين عليهم أن يخالوا في الاقتراب لان في اذني الرئيس وقرا . ص ٨) .

هنا يوضح العلاقة بين - الرئيس - وهو نفسه - المالك - وأرب العمل ، وبين مستخدميه وهم الموظفون الذين يعملون تحت امرته ، انه يتحدث اليهم من عل ، وهنا يصور لنا بدقة نفسيته وخلوه من أية صفة انسانية ، يعتبر نفسه فوق مستوى الجميع ، وإذا حاول أحد التحدث اليه فعليه الاقتراب منه ، لأن في اذنيه وقرا . . بطريقته الخاصة ، يريد أن يوضح لنا حقيقة هامة وهي نفسية رب العمل - المتعجرفة ، فهو يدق في وجوههم ، ويعلو عليهم ، وليس لديه أي استعداد لسماحهم ، لأنه لا يسمع وحتى اذا سمع ، فهو يسمع خطأ ، طبعاً ما يريد قوله كافكا هو واضح كل الوضوح - على الموظفين أن

(٨٨) باترولس - احاديث مع كافكا - ص ١٤١ - نقلاً عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٥٤ .

(٨٩) كافكا : حول مسألة القوانين (نوبة تصويرية في ملحق الثورة الثنائي السورية - العدد - ٣٢ - ١٣ / ١٠ / ١٩٧٧) - ترجمة : ابراهيم وصفي .

نقرأ بوضوح كامل بصمات المجتمع الرأسمالي . فهو تحت هذه البصمات الحخادة ، تحول الى مسخ لبدنه (أرجل عديدة صغيرة . ص ١٢) وهذه الأرجل الغريبة لها حوافر (كانت الحوافر التي في أطراف أرجله الصغيرة دقيقة بعض الشيء . ص ٢٧) وهي صورة تبعث التفرز والنفور في النفس ، بل ويسبب هيمنة هذا النظام ومؤسسته تغير كل شيء فيه حتى صوته ، الذي لم يعد كما كان (واصيب غريغور بصدمة حين سمع صوته يجيب صوته . أي صوت أمه حين أرادت إيقافه - صوته هو من غريغور ، كان هذا صحيحا ، ولكنه مع صياح موصول رهيب مرتعش ، انطلق خلف ذلك الصوت وكأنه هس ، تاركا الكلمات في شكلها الواضح في اللحظة الاولى فقط ، ثم مرتفعا ومرجعا حولها لكي يفسد معناها ، بحيث ماكان في ميسور المرء أن يتيقن من أنه قد سمعها على وجهها الصحيح ص ١٠) بل ان آثار النظام تمتد الى البيوت بالذات - فسامسا - فقد كل علاقة مع أفراد أسرته لأنه لم يعد يتحمل التعامل مع مؤسسة النظام - وكف عن أن يكون فردا يعمل حسب قوانينها ، لقد أصبح مكروها حتى في بيته . . من معظم أفراد العائلة ، وخاصة الأب (وفي قسوة لا تعرف الرحمة رده أبسوه الى السوراء وهو ينفج ويصيح « شو » كالتوحش . ص ٣٦) وفي مشهد آخر نرى كيف يعامله الأب بقسوة (وصفقت أرجله من جانب ، مرتعشة في الهواء ، أما أرجل الجانب الآخر فسحقت في ألم وردت الى الأرض - عندما دفعه أبوه دفعة قوية ، كان فيها خلاصة بالمعنى الحرفي للكلمة . فارغم بعيدا في قلب الغرفة ، وقد أخذ الدم يتدفق منه . ص ٣٨) أو أمه التي لا تطيق رؤيته ، وكان هو يعتقد أنه يجد فيها شفاءه (وكان ميالا الى الاعتقاد بأن الخلاص النهائي من جميع آلامه على مقربة دائية منه ، ولكن في اللحظة التي وجد فيها نفسه على أرض الحجر مهتزا في لهفة مكتوبة الى

يعملوا فقط ، والرئيس ليس راغبا في سماع أحاديثهم . . . ثم ان العمل في المؤسسة محاط بالخطار ، على كل موظف أن يكون حذرا ، فكبير الموظفين وهو نفسه هنا وكيل الرئيس ، ومنفذ قوانينه ، وأي خطأ بسيط يسبب كارثة لصاحبه (ياله من مصير) أن يحكم عليك بالعمل في خدمة مؤسسة يؤدي أصغر ضروب الالام فيها الى اثاره أخطر الريب في الحال . ص ١٠) ان (سامسا) ينقل البناكل ما يحيط بعمله ، ولصالح من يعمل وماسلوك اولئك الذين يشرفون على عمله . . . لاحظوا أيضا كيف تتحكم الادارة بمصير المستخدمين وكيف يتم ذلك من ناحية المرض - فأني مريض ، مهما كان مرضه ، لا تقبل شكواه ، لانه يتمارض وليس فيه أية علة - سامسا - مريض ، ولكن كيف يتصرف المسؤولون معه ؟ (ان الرئيس نفسه سوف يقل ، من غير شك ، مع طبيب الضمان الصحي ، وسوف يوبخ والديه لكسل ابنيها ، وسوف يعطل جميع الاعذار بأن يحيل الأمر الى طبيب الضمان ، الذي كان ينظر الى أفراد الجنس البشري ، طبعا ، نظرتهم الى متمارضين متمتعين بعافية كاملة . ص ١٠) - ان كل ما يحيط - بسامسا - مرعب ، ومهما كانت قيمته الحقيقية التي يتفوق بها في مجتمع - الرئيس - لن يصدق كلامه - لان القانون بالذات ، يمثل بقاء الرئيس - ان كل ما تتطلبه الاخلاق والمبادئ الانسانية والقيم الانسانية موجود في مجتمع الرئيس - (الحقوق المحفوظة - الصحة - أماكن التسلية . . الخ) ولكنها كلها بعيدة عن يد - سامسا - وأمثاله . . . فالسواوة شكلية - أليس طبيب الضمان الصحي موجودا ، من أجل مداواة المرضى في المؤسسة ؟ نعم - ولماذا يكذب كل من يقول : أنا مريض ؟ لان قانون - الرئيس - يقول ذلك ، ويلزم - الطبيب بذلك ، اذا نستطيع ان نقول هنا ان - سامسا - يرىنا صورته الداخلية ، التي أصبحت خارجية ، حتى

التحرك ، غير بعيد عن أمه - وفي الواقع - تجاهها تماماً - وثبتت هي التي كانت قد بددت وكنها سحقت سحقت كاملاً ، وثبتت على قدميها فجأة ، مبسوطة الذراعين والاصابع ، وصاحت العون ، اكرا ما لله ، العون . ١١ ص ٣٤) وفي مشهد آخر (ولحمت الكتلة الضخمة السمراء على ورق الجدار الموشح بالأزهار وقبل أن تعي أتم الوعي أن ما رآته كان غريغور ، صاحبت في صوت مرتفع أجش : آه ، يألهي ، آه يألهي . ص ٦٦) ويصل الاغتراب بينه وبين أفراد عائلته الى حد فظيع ، فالأب (كان يؤمن بأن التدابير القاسية وحدها ينبغي أن تصطليح في معاملته . ص ٧٠) وفي مشهد آخر يطارده ، ويرشقه بالتفاحات ، حتى (استقرت تفاحة على ظهره وغابت فيه . ص ٧٢) .

ويصل الأمر مع اخته التي كانت مهتم به كثيراً في البداية الى حد تطالب أبويها بالتخلص منه (يألوي العزيزين ان الامور لا يمكن أن تستمر على هذا المنوال - ومن ثم - وهكذا فان كل ما أقوله هو هذا : يجب أن نحاول التخلص منه . لقد حاولنا أن نعي به ، وأن نصبر عليه أقصى ما يستطيع الانسان أن يصبره ولست أظن أن أي امرئ يستطيع أن يلومنا أقل اللوم . ص ٩٣) ان - غريغور - سامسا - قد حول الحياة في البيت الى جحيم بسبب معاقبته للذهاب الى العمل ، وما هي لعمري لعمته ترتد على الجميع ، لعنة التمرد . فمادمت تعمل ، بحق لك أن تعيش انسانا ولكن حسب ما تملك في ظل النظام الرأسمالي ، ولكن أن يقاطع ما يقوم به النظام مؤسسته فهو لا يجوز . . ان كل ما في (غريغور) يعيش الاغتراب حتى طريقته في الاكل ، فهو يشبه أي حيوان كان (وفي شره ، راح يمتص قطعة الجبن التي اجتذبت في الحال ، قبل كل ما يؤكل ، واجتذبت اجتذابا قويا ، وبسرعة خاطفة التهم الجبن ، والخضر والمرق المتبل ، بعضها في أثر بعض ، ودموع

الارتياح في عينيه ص ٤٥) ان - كافكا - حين يصور لنا حالة بطله ، يريد أن ينقل اليها جساماً الخطر المحقق به ، والهاوية التي هو فيها ، وأن هذا الاغتراب الذي يلغى ، لا يتركه حتى يفنيه . لقد وضع في غرفته ، بل طرحوه فيها ، لئلا يروا الوضع الذي هو فيه ، انهم لا يريدون أمثاله ، لان المجتمع يرفض أمثاله ، وهامهم أفراد الاسرة ومن معهم من المستأجرين يتناولون هذا النوع من الطعام . كيف يمتنع هؤلاء المستأجرون معدهم حشوا ، على حين أموت أنا جوعاً ؟ ص ٨٦) لكي يدفع ثمن تمرده سجنوه في غرفته ، وكافكا ينقل اليها التفاصيل الدقيقة للعلاقات الاجتماعية بين الأفراد . . هناك من يحشو معدته ، وهناك من يصرخ جوعاً ، وضعان متناقضان في مجتمع قائم على أساس متين من الانانية الفردية . . وعذم إحساس الواحد بوجود الآخر ، الا حين يشعر هذا الواحد - أن الآخر يشكل خطراً على وجوده بالذات فيحاول تجنبه أو القضاء عليه ، وأما فالموت ينتظروه هو بالذات ، ان لم يزل الخطر . . وهذا ما أعلنه أحد المستأجرين . . وهو ينظر الى أم غريغور واخته بلهجة غصبي (أرجو أن أعلن أنه بسبب من الأحوال الكريسة السائدة في هذا البيت والاسرة - وهنا بصق على الأرض في اختصار توكيدي - اني اندركم في الحال . طبعاً ، أنا لن أدفع أي فلس عن الايام التي قضيتها هنا . على العكس ، سوف أفكر في إقامة دعوى ، عطل وضرب ضدكم ، مبنية على حجج من السير اقامة الدليل عليها . ص ٩٢) وهنا يتجلى الرعب مجسداً - فصورة غريغور ليست مجلبة للتنعاس بالنسبة لاهله فقط بل مجلبة لهم التوكل ، وما عليهم الا أن يتخلصوا منه وحاولوا الاستماع الى عزف الموسيقى التي تصدر عن - الكمان - من قبل اخته ، الا أن غريغور عكر عليهم الجو . . ان الموسيقى تريد أن تغنى على كل شيء ، ولكن غريغور - لم يسمع بذلك - انه يريم

ونشفق عليه - الا يجب أن نقول هنا - انه هو الانسان الحقيقي ، أما الآخرون فهم حقاً المسوخون ؟ وموته ألا يمثل ادانة كاملة انسانية لكن ما حوله الذي فقد طابعه الانساني ؟

على ماذا اعتمد كالكا في ابداع روايته هذه ؟

هل يمكن أن نتجرّد الكاتب من أحداث عصره ، ونبتعد عنها ، ونحكم على نتاجه ، انطلاقاً من النص فقط ، أي عبر قراءة - ظاهرية ، دون الاستعانة بالمرتكزات الاساسية التي استند اليها الكاتب ، والاحاطة بكل الروافد التي شكلت نهر حياته ، والدراية بها ، ان أي كاتب ، مهما كانت درجة ابداعه الفني ، لا يمكن أن نحدد اتجاهه ومساره ، الا بتحديد هويته ، التي شكلتها جملة من العوامل : الوراثية - التربية - العلاقات الاجتماعية ... الخ - وكافكا - هو من أكثر الكتاب اثارة للفكر ، لغموض نتاجه ، ولكن لا يعني هذا الغموض أنه يريد بناء عالم - سراي - ليس له علاقة بعالمه الواقعي الذي عاش أزماته وصراعاته وتناقضاته وتأثر بتياراته وأي تأثير ، ولقد تحدثنا عن ذلك في صفحات سابقة .. وهنا نستطيع تحديد بعض السمات الابداعية في روايته - المسخ - بربطها بالواقع الفعلي الذي عاشه كافكا ، وقد حددنا بعض المعالم والصفات لزمن ميلادها ، لقد أعلن - كافكا - أكثر من مرة أنه لا يستطيع أن يحدد كل ما يريد تعديده ، وان يفصح عن كل ما يرد افصاحه ، وأن يعبر عن كل ما يرسم على ساحة ذهنه ، انطلاقاً من معاناته العنيفة ابتداء من وجوده في بيت أبيه الشرقي وجنسيته وعلاقاته مع الآخرين .. لقد اعتبر أن ما يكتبه واجب عليه القيام به .. (انه تفويض ولبيعتي عملي على التبرؤ من مع أن أحدا لم يكلفني به . وأنا لا أعيش الا في هذا التناقض كما

صورته ، حتى يقلقهم ، انه يريد أن يقول لهم الحقيقة ، حقيقة الواقع المر الذي يعيشونه ، ولكنهم يرفضون التعامل معه .. لقد أصبح غريباً عنهم ، وهامهم يريدون التخلص منه ، ولكن كيف يمكن التخلص منه ، وقد انعدمت كل صلة بينه وبينهم . وهنا لابد أن أشير الى نقطة هامة جداً تتعلق بغريغور - انه يرى كل ما يجري في البيت ، ويعي ما يدور فيه .. ويريد أن يفهمهم ، ولكنهم لا يفهمونه ، لان واقعه الذي أصبح يعميه ، هو الحد الفاصل بينهم ولان واقعه الذي أصبح يعميه ، يختلف كلياً عن واقعهم الذي لا يعونه - انها لن يتفاهما ولا يملك ذلك - قال الأب - لو كان في ميسوره أن يفهمنا إذن لكان من الجائز أن نتوصل معه الى اتفاقية ما . أما والحال كما هي الان .. فصاحت أخت غريغور : يجب أن يذهب هذا هو الحل الوحيد يا أبي . يجب أن نحاول التخلص من الفكرة القائلة ان هذا هو غريغور . ص ٩٥) اذا وصل الأمر معهم الى حد أنهم لا يصدقون انه هو ، لأنهم يرفضون الحقيقة التي تخالف واقعهم ، ولهذا فهم لا يطبقونه ويجب القضاء عليه .. ان غريغور كان يحاول افهام أسرته حقيقته وحقيقتهم ، وكم كان يتعذب ، وهي تتعجبه وتتعذب بالمقابل ، وعز عليه ذلك وهو يزداد توجعاً (وكان يفكر في أمرته بحنان وحب . وكانت الفكرة القائلة بأن عليه أن يتوارى فكرة تعلق بها أكثر من تعلق أخته نفسها ، لو كان ذلك ممكناً . ص ٩٨) انه هو الذي يريد أن يتخلص منهم ، لكي يرحمهم .. لقد تم ذلك في لحظات الليل الأخيرة - الساعة الثالثة صباحاً - (ثم غاص رأسه ، بطوعه ، الى أرض الغرفة ، وانطلقت من منخريه آخر زفرة من أنفاسه الواهنة . ص ٩٩) وهنا يزول الكابوس ، وترتفع الاسرة (وقال السيد سامسا : حسن والان فلترفع الشكر الى الله . ص ١٠١) لقد تم ما أرادوا ، ونحن نتابع حركاته ، حتى آخر زفرة من زفراته ،

غاييا .. والعامل سيقى عاملا ولا توجد طريق اخرى لتجاوز ذلك ، وهكذا شأن الموظف البسيط (والرئيس) وكثير الموظفين ... اي ان تحديد مكانة الفرد في معظم الاحيان يأتي سابقا على مجيء الفرد الى الوجود - ان في عالم « الملكية » هذا ، يكون كل شيء مسجلا بدقة ، كل انسان محصورا الى الابد في الحدود المرسومة له ، وسواء كان هذا الانسان مالكا او قنا او موظفا فان كل محاولة تجري من اجل نقل علامات الحدود في امكانها تعتبر عملا هداما يشير الى الريبة والغضب^(٩١) وهكذا كان شأن غريغور سامسا - المسكين الذي دفع حياته ثمنا لتمرده على ما لا يريد ، وعلى المجتمع الذي اراد ان يعمل ويفكر لا كما يريد هو ، وانما كما يريده الآخرون - كالرئيس وكبير الموظفين - وحتى الاب والام والاخت والمستأجرين ، ولم يجد الآخرون الراحة الا برحيله عن عالمهم ... انه عالم لا يجد فيه المرء متنفسا وقتا يرى من خلالها العالم الذي يرغب فيه بحرية دون ضغوط خارجية او داخلية .. ان كل رواية تجسد رؤية من رؤى الكاتب الايديولوجية ، وتنقل الينا جزءا من معاناته وحياته ، فهو قبل كل شيء مواطن ككل من مجيأ معهم يتأثر ويؤثر ، وتأني عملية الكتابة في لحظة المواجهة .. في - المسخ - نرى المجتمع الذي حدد لكل افرادهم امكتهم دون ارادتهم طبعاً - طبعاً - الاعلون هم الذين فعلوا ذلك كالرئيس ومن يعادله - حيث نرى ايضا الانسان مقيدا بوظيفة ، وفي حال اعلان نفوره منها ، يكون دليلا على رفضه على كل من أوجدها وحدد مكانه ، وعلامة على رفضه لكل القوانين التي رسمت له وظيفته ورؤاه وهذا يعني انه عنصر خطر ، ولا بد من اقصائه حتى الموت .. في المسخ

لن استطيع أن أعيش الا به ، وذلك لاني ككل انسان آخر لن أموت الا من خلال الحياة (٩٠) هذا التناقض بين عالمه الفعلي المعاشي الذي يسيطر عليه ككابوس لا يجد فكاً منه وعالمه الفكري الذي يستنجد به ، ويحاول عبره إيجاد متاريس ، لتحصين شخصيته والتعبير عنها في محاولة يائسة للتغلب على الكابوس ، الذي لم يتخل عنه حتى آخر زفرة من زفراته ، أدى الى خلق كلمة يتزاحم فيها الواقع مع الخيال .. فالواقع مر وقاس ، والخيال طامغ متحد يربد التحليل فوق فغ الواقع .. صحيح أن الواقع المراتصر على خياله وعلى ما يريد ، وبذلك جعل شخصياته تعيش أزمانها النفسية الحادة ، وتعاني حروبا داخلية مستمرة وكأنها قادر لا مفرومه حتى النهاية ... ولكن هذه القدرية في الواقع ، تقابلها سخيرة مرة من الكاتب بأنها ليست وضعاً مستمرا حالدا او صفة لازمة للوجود الانساني ، وانما حالة ثابتة اوجدتها قوى اجتماعية ذات مصالح طبقية محددة - ابن المساح - المحاط بالاعترا ب في - القلعة - والسيد - ك - لثهم - المغرب عن كل ما حوله في - القضية - وكارل روسمان في امريكا - مغرب بوجوده في متاحه بمحاول التخلص منها - وكذلك شأن الحيوان الصغير في - الحجر - وشأن المسخ - شأن غريغور سامسا - الذي يتخذ وضعاً معينا - هو مسوخته ، ونقل كل ما يتعلق بوضعه - بل باعتباره الينا .. في مجتمع لا يستطيع الفرد ان يغير مكانه ، لأن ذلك يعد اجراماً ما بعده اجرام ... فالبرجوازي هو برجوازي - وليس ثمة داع - للركض وراء الاسئلة التي تطالب بالسبب ، عدا عن ان الركض وراء الاجوبة التي تبحث عن الحقيقة ، يجلب الدمار لصاحبه - كما حدث للكلب الجريء - في تحريات كلب الذي دفع ثمن جراته

(٩٠) كلكا ؛ يوميات خاصة - ص ٢٢٢ - نفلأ عن واقية بلا ضفاف - ص ١٦٦ .

(٩١) غارودي ، روجيه واقية بلا ضفاف - ص ١٧٣ .

انسان زمنه ومجتمعه ، واستطاع ان يسدع في طريقته هذه . . . وكما يقول - الفريد جاري - مجسداً نفسية الرأسمالي (متى اخذت كل الفلوس فسأقتل الناس جميعاً)^(٩٣) - وكافكا - يريد ان يقول (متى رففت قوانين مجتمعي الرأسمالي فسوف تجد من يقتلك) وهذه هي حالة - سامسا -

ما هي الاسئلة الاستفهامية التي تثيرها المسخ ؟

اذا كان - كافكا - هو القاتل في يومياته (ما الحياة الا انحراف دائم لا يسمح لنا حتى بان نعرف ما هو الشيء الذي يجرنا عنه)^(٩٤) وهو القاتل ايضا (وكل هذه الرموز لا تعني في واقع الامر الا انه لا يمكن ادراك ما يستحيل ادراكه)^(٩٥) وكأنه يريد تحديد موقفه من الحياة ، وكأنها في ذاته شيء L'objeten soi لا يمكن الوصول اليه ، ويلوغ جوهره ، الا انه يقول في (خطابات الى ميلينا) : احاول دائما ان اوصل شيئا غير قابل للتوصيل وان اشرح دائما ما يستعصي شرحه)^(٩٦) وهو القاتل ايضا . الايمان يعني تحرير الجانب الخالد في نفوسنا او بدقة اكبر : التحرر اي ان نكون خالدين او بعبارة ادق ان تكون^(٩٧) وما يريد ان يعطرحه هو فيما يتعلق بالانسان وتجربته من كل يبعيق حركته الداخلية ، ويدمر جوهره الانساني . اي انه في لحظات اليأس الطاعني يجد نفسه اسيرا لا يستطيع الخلاص من اسره ،

- يبدو لنا احيانا - كافكا - بالذات - وقد اصبح - غريغور - سامسا - وهو محاصر بالشعائر والطقوس والتعاليم التوراتية ، وأوامر الاب القاسية - ربما كان الرئيس - هو الاب بالذات ، وكذلك علاقاته مع الآخرين ، لم تكن هادئة طبيعية ، ولم يكن راضيا عن مجتمعه منفردا . . . الم يكتب في يومياته اعيش غريبا اكثر من الغرباء انفسهم ؟ وهذا يجدد سلوكه ورؤيته الى الحياة من حوله . . . وربما كان - غريغور سامسا - يعني كل اولئك الذين يرفضون العالم الذي يضمهم بقسوة ، ويطلبهم بتنفيذ مهماتهم رغم رفضهم لها . . . وربما كان - الرئيس - بالذات صورة للاله اليهودي - يهوه - الذي لا يعرف الا البطش والعنف ، وكان كبير الموظفين موكله والمفوض باسمه - وكان - غريغور سامسا - مخلوقه الذي يتمرّد على بطش مولاه الاعلى - أي ان الاغتراب هنا هو اغتراب بين الاله . . الرب والانسان الذي يحتل مرتبة دنيوية . . اي ان رواية المسخ بإمكانها ان تأخذ وتقتص تفسيرات عدة تتعلق بصور عديدة للاغتراب ، ولكن التفسير الأكثر عقلانية هو التفسير المرتبط باغتراب الانسان العادي الذي لا يملك الا قوة عمله ، في مجتمع رأسمالي ، تواجهه ضغوط خارجية مستمرة ، ويجرد الخروج عن قوانين هذا المجتمع ، يعني موته بالذات . . لقد كتب - رينه بويلوسيف ان اجمل مهمة محددة تقدم للروائي هي ان يصور اناس زمنه)^(٩٨) - ولقد حاول كافكا - بطريقته - المذهلة - ان يتحدث عن

(٩٣) نقلاً عن تاريخ الرواية الحديثة - ص ٢٥٢ .

(٩٤) نقلاً عن - الانسان المصغر - ص ١١٩ .

(٩٥) كافكا : يوميات خاصة - ص ٢٩٠ - نقلاً عن والدية بلا شفاف - ص ١٨٥ .

(٩٦) كافكا - عيد الرموز - في - سور الصين - ص ١٣٠ - نقلاً عن والدية بلا شفاف - ص ٢١٥ .

(٩٧) كافكا : خطابات الى ميلينا - ص ٢٥٠ - نقلاً عن والدية بلا شفاف - ص ١٤٦ .

(٩٨) نقلاً عن - والدية بلا شفاف - ص ١٩١ .

المستأجرون وهم يستمعون الى الموسيقى التي تصدر من كمان - غریت - اخته - كل هذه المواقف تتحرك بصورة هزلية ، نضحك ونحن نقرأ عنها ، ونبتخيلها بنفس الوقت ولكن في نفس اللحظة يصعد الغضب والقهر والأسى ، فنصبح اسرى معاناة رهيبه ، اي ان الضحك هو في نفس الوقت سخريه والسخرية نقد والتفقد مر ، والمرارة تولد الكراهية لكل ما يحيط - بسامسا - لقد كان عالم - كافكا - يعيش تناقضات جمة تشمل من ضمن ما تشمل : قسوة الأب وقرود الابن - هيمنة الشعائر اليهودية ، ورغبة كافكا في رفضها ، العزلة المفروضة عليه - ومحاولته اختراقها . . ولقد كان - عصر سكان - يعيش صراعات جمة : هيمنة الشركات والبنوك والمؤسسات الحكومية ، التي يملكها افراد معدودون على الاصابع ، ووجود جيش من العاطلين عن العمل ، او المشبهين نتيجة خضوعهم للقوانين الحديدية ، وعناصر تحاول رفضها . .

ولقد كان - منظور - كافكا متعدد الصور - قد نجد فيه - اليهودي قلبا وقلبا ، وهو يتحدث عن عالم اليهود واله اليهود ، وشعائر اليهود . كما في قصصه - تحريات كلب - او شعب الفئران - او بنات آوى وعرب - وقد نجد فيه صاحب رؤى او - تشنجات - اشتراكية ثورية - كما في - المسخ - حيث - يرفض - سامسا - عالمة . . ونجد فيه - المتشائم - الشوبهورى حيث يرى كل شيء سوادا ، وليس ثمة أمل وراء هذا السواد ، وقد نجد فيه - كاتباً وجودياً يرى في العالم - القلق والسأم والموت يتربع بالانسان ، والخوف والرعب واللاجدوى وعيشة الحياة - المسخ - مثلاً ايضا ، وقد نجد فيه - كاتباً انسانياً - يرفض الظلم والامساواة ، وغياب العدالة ، ويدعو الى الامن والنظام ، وهذا يظهر في ثنيات معظم اعماله ، حين تقييما - كما في - تحريات كلب - مثلاً . . . ولكن لا نستطيع - التاكيد على نقطة من هذه

فيعني بصره ويفقد بصيرته ، وفي لحظات اخرى حين يأتيه الامل الانساني يحطم قيوده ، ويحاول اكتشاف حقيقة العالم الخارجي وبالضبط الوصول الى لب - الشيء ذاتة - وفي - المسخ - تطرح عدة اسئلة نفسها ، تتعلق بكافكا ويعصر كافكا وينظور كافكا : هل طبيعة حياة كافكا - المعقدة هي التي اثرت فيه ، ودفعته الى خلق عوالم كابوسية . . المرء منزول معترب عن كل ما حوله ، ضعيف امام القوى الخارجية التي تقع فيه كل حركة ؟ هل يرمي من وراء الرموز الكثيرة التي تحفل بها اعماله ، ومن بينها - المسخ - الى توجيه الادانة الى كل شيء ، حتى القوى الخارجية ؟ ام انه يريد من وراء هذه الرموز تكثيف اللغة وشحنها بالتوتر ، لاجداث تأثير فعال في نفس القاريء ، ولاكتسابه ودفعه باتجاه ما يريد ؟ هل يريد حقاً ادانة جهات لم يستطع ان يدينها علانية وبكل بساطة لانه يخشى عاقبة ما او هي اقوى منه ؟ كيف نحكم على فكر - كافكا - نتيجة تشييد مثل هذه العوالم المذهلة والمعقدة ؟ ان - كافكا - في اسلوبه المعقد المذهل يريد ان يعطينا حقائق عدة دفعة واحدة ، وتشويه العوالم التي ينقلها من واقعه ، ووضع التناقض فيها ، ينبع من حقيقة واحدة هي : الواقع المعاش الذي خالفت الاشياء فيه حقيقتها فالمسوخ - هي قمة المواجهة والادانة في عالم الاستهلاك ، كل شيء له سعر محدد حتى القيم - فسامسا - يحرف كل شيء ، ويريد ان يعلم الاخرين بذلك ، ولكن هناك حدود فاصلة بينه وبينهم ابتداء - بالغرفة السجن - حيث طرح فيها ، وتم جردها من كل اثاثها لانه لم يعد يرغب في العيش كما يعيش الآخرون في زيف وضلال ، وهو حين يحاول النزول من على السرير ، وحين يريد فتح أبواب بفسه الذي خلا من الاسنان ، وتوجيهه نحو امه ، وتفورها منه ، وحركات - كبير الموظفين ، وزحف - سامسا - باتجاه الطعام ، وتعكير جو المرح ، الذي عاشه

وتشيه خوف وكأنا انتزاعاً - وقد يكون معقداً بحيث يلعب الخيال الدور الأكبر في عملية البناء الروائي ، ولكن حتى هذه الممارسة قد تكون ابداعية ، اذ تمتد في فضائها جذور الواقع اي ان المخيلة ترسم صوراً وأشكالاً ، وتستقي عناصر لا يهبط لها مثيلاً في واقعنا الحقي ، ولكن هذه العناصر تساهم - نفسها - في اغتاء الواقع ، وتدفع الانسان الى البحث عن معناها ، وإيجاد مرتكزات واقعية لها - ونفسيراً لرموزها . . وهكذا كان شان - فاوست - لغوته - واوديس - لجيمس جويس - والجبل السحري - لتوماس مان - والمسخ - لكاتبنا - كافكا - فإيجاد عناصر لا واقعية ودعجها مع عناصر واقعية في ابداع عمل روائي ، يساهم في اغتاء هذا العمل ، ويضفي عليه سحراً . طبعاً ما نقوله هنا ليس تبريراً - لأعمال كافكا - ذات العوالم المليئة بالسرايب والدهاليز والمسوخ والصور المرعبة ورائحة الموت والدم ، والخافلة بالقلق واليأس والمثيرة للفتور أحياناً . . . وإنما ما نريد ان اقلوه هو : ان - كافكا - يعتقد عالماً الغني بالرموز ، مشيداً اياه على اساس متين من خيالات خصبة ، لا يمكن لأي منا الوصول الى ما وصل اليه . . . ولكن تحليل بسيطاً لهذه العناصر المتخيلة يوضح لنا قيمتها فهي ليست مجانية ، وعلى سبيل العبث ، واث الذعر في النفوس ، وكافكا يمتاز ويشتهر بهذه الصفة ، وربما ذهبنا الى حد القول ، انه يمارس سادية على ابطاله ، ولكن هذه السادية ليست - عبثية - وإنما فرغها واقع معين ، يتعلق بتجربته مع أسرته والعالم الخارجي ، انطلاقاً من جنسيته - كيهودي - ينبغي الإشارة الى ذلك . . . فهو يرمي من وراء ذلك الى نقل كل ما يحس به ويسراه في محيطه . . . ان الرأسمالية تمارس صنوفاً من التعذيب والاضطهاد والاجرام ، لا مثيل لها ، بحيث ان خيال اي كاتب كان ، لا يستطيع ان يفسرها او يوضحها ، ان لم يكن مطلعاً عليها ومدركاً لها ، وعالمها ، وما يقوم به .

النقاط المذكورة ، ولما كلها تجتمع ، ونصب في قالب واحد - مبتكرة - كالفيكا -

هل المسخ حقيقة ام خيال

الكتابة مهنة شاقة ، ولا تثاق لأي انسان ممارستها ، فهي عملية مخاض طويلة ، تلعب فيها المعاناة ، والتفاعل مع العالم الخارجي دوراً كبيراً ، ويأتي الاحساس المرتبط بالفكر لجسد هذه التأثيرات في كلمات (شعراً أو نثراً) وحتى في لحظة تجسيد التأثيرات الخارجية في كلمات ، تنهض صموعة كبرى ، في كيفية التجسيد ، او ما يمكن ان نسميه : (بالابداع الفني) اذ لا يكفي ان يسطر الكاتب - كلماته فقط بمجرد حدوث تفاعل بينه وبين المحيط وإنما تصاحب هذا التفاعل عملية فرز وتقييم ، بماذا يختار الكاتب من صور خارجية تمت في داخله : مع الاحساس والوعي وما يرفض ؟ فلنكي بيدلغ لايد من نماذج حية - صور ديناميكية - لا جامدة - أحجار في وادٍ مبعثرة - وإنما كروافد مائية يجدها مجرى موحد في عملية الابداع ، وهذه النماذج لا تموت ، بل تمثل وقائع مكثفة تبقى ، هذا من جهة ومن جهة اخرى لا يكفي النقل الحرفي من الواقع ، فهذا عمل لا يمكن ان يشكّل فناً بكل معنى الكلمة . فمع تلقي التأثيرات الخارجية ، تنهض ملكة المخيلة - الى جانب الاحساس والوعي لتضيف الى النماذج المستقاة ، جواً خاصاً يتعلق بمدى ابداع الكاتب ، ورؤيته الى الحياة ومدى علاقته ونوعيتها مع الآخرين . . . اي بمعنى آخر : لكل الرائي جذور تمددها المخيلة في ارض الواقع ، وفي كل عمل روائي نجد ذلك . . . ولكن الاختلاف بين عمل وآخر ، يكمن في طبيعة الخيال نفسه ، فقد يكون بسيطاً سهلاً ولكنه ليس في متناول كل كاتب ، فهذه صفة الكتاب المبدعين - كما في اعمال - بلزاك - وفلاديمير - وشتانك وجوته - وغرغول -

كافكا - من نقل نماذج مرعبة بمعاونة غيخته المحلقة من الواقع الحي يريد التأكيد على حقيقة واحدة ألا وهي أن المجتمع الرأسمالي لا يستطيع الإنسان أن يعيش فيه ، ويحتفظ بأنسانيته . . انظروا هذه هي آثاره عليه . . الكلب الذي يسخر منه الآخرون ، ولا يردون على أجوبته ، ويكتفون بالصمت والغضب على أسئلته في - تحريات كلب - والحيوان الصغير - الذي لا يجد الأمان والطمأنينة فيه في - الحجر - والضايق الذي لم يتحمل العيش في مجتمعه لأنه مجرد من كل قيمة في مستوطنة العقاب - والأجرام الذي ينضغ من جسم الرأسمالية الشوكي ، ويولد الدماء والحرائق ، ويخلق الموت في كل مكان يساعد على تلك ، ومع من يريد كيا في - بنات آوى وعرب - وعملية تشويه الإنسان الذي يقول - لا - لمؤسساته الطاغية في - المسخ - ما نريد أن نصل إليه هو : أن المسخ - صورة متخيلة ، نابعة من واقع معين - وهذه هي الحقيقة . . نعم في واقعنا الحي - لا توجد مسوخ - ولكن حين نتغلغل في أعماق الناس ، نجد الكثيرين - مسوخا . . والمجتمع الرأسمالي ثُرُ ومشهور بهذه المسوخ . . وهوما نستنتجه من - مسخ - كافكا .

كيف يمكن تحديد الاغتراب ؟

إن - سامسا - يعاني اغترابا من كل الجهات - وهذا هو سبب اعلائه التمرد ، على من حوله . . . الرئيس - الذي ينظر الى المستخدمين من عل - وما هو كبير الموظفين - يسأل عائلته : لماذا تأخر سامسا - أنه شكليا يظهر نفسه بمظهر المهتم بموظفي المؤسسة ولكنه في أعماقه عكس ذلك - أنه لا يتم سوى بالعمل - فهو لم يجيء - يسأل عن حالة . . مسامسا - وإنما عن تأخره . . . فالعمل أهم من كل شيء . . وهذه أهم صفة من صفات - المجتمع الرأسمالي (اننا نحن رجال

الأعمال - لحسن الحظ ولسوته - كثيرا ما يتحتم علينا أن نتجاهل كل انحراف طفيف في الصحة ، لأن العمل يحتاج الى من يعنى به . ص . ٢٠) من ناحية أخرى . . . ان الموظف البسيط يظل مستغلا أبدا الدهر من قبل صاحب العمل - فسامسا - يحويه مجتمع لا يقدر الإنسان الا من خلال ما يملك . وهو هو - كبير الموظفين - قادم إليه يسأله عن سبب تأخره ، أنه يطالبه بأن يعمل ، والا فسوف يخسر وظيفته ، ومن جهة أخرى سوف يتحكم في مصيره أسرته أيضا . وهنا نستطيع القول ان العامل في المجتمع الرأسمالي يواجه في كل لحظة أمرا بطرده ، وفصله من وظيفته ، وفوق ذلك فهو طوال حياته مدين لأن دخله لا يكفي - بسبب استغلاله من قبل رب العمل . . . ولهذا فعليه أن يخضع لكافة أوامره مهما كانت درجة قساوتها . . . والا لم يعد له محل من الوجود في مجتمعه ولن يبقى مواطنا - سامسا - في غرفته مقترب عن الآخرين - وهذا يعني ذلالة تجرده على مشوحيه ، وهذه الحالة تسمح لكبير الموظفين بالدخول ، لأنه مهدد بأن يخسر وظيفته ، ولأن كبير الموظفين سيشرع في مطالبة والديه بالديون القديمة^{٢١} ورغم توسلاته الى كبير الموظفين ، بأنه يعاني من ألم ، وعليه أن يبلغ الرئيس ، بأنه سوف يعمل ، وعليه أن يراف بوالديه . . . قال ذلك بعد أن فكر كيف ستكون حالتهم بعد فصله من عمله . . . ولكنه تغير كليا حين أصبح مسخا . هل فهمت كلمة من هذا ؟ كذلك كان كبير الموظفين يتسامل : لا ريب في أنه ليس من المعقول أن يحاول خداعتنا ص ٢٥) وفي مكان آخر من نفس الصفحة . . . ان ذلك لم يكن صوتا بشريا ، ويصل الاغتراب قمته بين - سامسا - وكبير الموظفين ، حين يحاول - كافكا - أن يثيرنا أن العامل كيفما كانت مهنته في المجتمع الرأسمالي عليه أن يتلقى من هم أكبر مرتبة منه ، حتى يفوق مكانه ، حين حدوث أقل مصيبة .

الوالد لم يأبه به ، وخاصة بعد فرار كبير الموظفين ، بل حاول - بنفاد صبر - دعه ، لاجباره على الرجوع الى غرفته ، لقد كان واعيا لكل شيء ، لكنهم هم لم يفهموه وهذا اللاتفاهم أفزعهم ، ولم يجرى بسهولة على الالتفات والتوجه نحو غرفته ، (وفي كل لحظة كان من الجائز أن تنقض العصا التي في يد أبيه بضربة قاضية على ظهره أو على رأسه . ص ٣٦) انه لا يريد بهم شرأ أو ضررا ، كان من اللازم أن يحدث ما حدث ، أن يصحو - غريغور - سامسا - من واقعه التتن ويعلم الآخرين بذلك ، لكنهم فقدوا مفاتيح الصحو والوعي ... ان اغترابه لم يعد يطلق ، لقد فقد كل ذرة من انسانيته ، وما تشوّهه الا تعبير عن خضوعه لعالم لا عقلاني ، استطاع - كافكا - أن يظهر لنا آثاره الضارة والمفزعة ، حين حول بطله الى مسخ - نتيجة امتصاصه من قبل الرئيس - لقد قال في ذات نفسه بعد فرار كبير الموظفين ، وأعلان الأب لغيبته عليه (أي حياة هائشة كانت أسرتنا نجماها ص ٤١) ان هذه العبارة التي تدخل في اطار الماضي توضح جو أسرته ، ولكن حين فقد كل قيمة من قيمة الانسانية ، أي بمعنى آخر حين أصبح مغتربا عن كل شيء تغير كل شيء ، وبقي هكذا حتى أصبح في طيات العدم ، وعاد كل شيء الى ما هو عليه سابقا ... ان رواية - المسخ - هي رواية الاغتراب ... الاغتراب الذي يفرزه المجتمع الرأسمالي ... غريغور - التاجر البسيط في مؤسسة تمثل مجتمعا بأكمله لم يكن الا معادلا للمال - في لحظة ما يعي أنه لا شيء ، عبارة عن مسخ - وهو يموت من الجوع . ان الجوع يرمز هنا الى نفوره من كل ما يرتبط بالمؤسسة ومتجاتها ، وقروده عليها - وموته يعني هروبه من عالم المؤسسة ، هو لكي يرتاح من عذاباته التي تسببها له هيمنة المؤسسة الرأسمالية ، وهنا هو الرابع ، انه يموت - فنيا - لكي يسترجع انسانيته ، ويغسر مؤسسته بأكملها بكل موقفيها والمربطين بها ،

له ... بل التعلق ... صفة أساسية من صفات المجتمع الرأسمالي ... لندقق فيها بقوله - سامسا - لكبير الموظفين وقد رأيت أن المناسب ، ايراد ما قاله أساسيا رغم طوله نسبيا : أنا عازم في اخلاص على خدمة الرئيس ، وأنت تعرف ذلك معرفة جيدة جدا ، والى هذا يتعين علي أن أكفل الرزق لأبوي ولأختي . أنا أعاني عنّة خطيرة ، ولكنني سوف أتغلب عليها ، لا تزد وضعي سوءا على سوء . انتصرتي في المؤسسة . المترحلون التجاريون ليسوا شعبيين هنا ، أنا أعرف ذلك ... القوم يحسبون ان هؤلاء المترحلين يكسبون أكياسا من المال ، ويقضون وقتا طويلا ليس غير . تحامل ليس ثمة سبب خاص لأعادة النظر فيه . أما أنت ، يا سيدي ، فان لك نظرة في الأشياء أكثر حصانة من نظرات سائر رجال الشركة . أجل ، ودعني أقول لك ، بيني وبينك ، ان نظرتك أكثر حصافة من نظرة الرئيس نفسه ، الذي يميز لأحكامه - بوصفه صاحب الشركة - أن تنحرف في يسر ضله واحد من مستخدميه ص ٣١) لكن التفاهم لم يعد موجودا بينه وبين كبير الموظفين وغيره ، لانه منذ اعلانه ترك عالمهم ، أصبح مغتربا عنهم ، وكذلك قد أصبحوا ، غرباء عنه ... بل ان ما تفوه به - سامسا - أذهل كبير الموظفين ، وإبتعد عنه (وما أن وجد نفسه في الرواق حتى بسط ذراعه اليمنى ، أمامه ، نحو السلم وكأنها كانت ثمة قوة خارقة تنتظر أن تنقله . ص ٣٢) اذا الاغتراب لا يتعلق هنا فقط بعدم التفاهم ، بل النفور والكراهية ... ان كل أنواع الاغتراب مصاب بها - غريغور - سامسا المسخ - الجنون والتشوّه والغربة والبله ... بل بات مصدر لعنة بالنسبة لأسرته . فامه تنفر من منظره وأبوه يركله ولا يطيق رؤيته ، وأخته تطالب أبويها بالتخلص منه ، والمستأجرون يطالبونهم بكل الأضرار التي سببها - غريغور - لقد حاول أن يفهم أباه بما حصل له ، لكن

تستخدم حالياً وسائل أخرى . لقد أحلوا مصارف
التجار محل الفرق العسكرية . واستقرت الطاقة
النضالية للمال في مكان الطاقة الحربية الكامنة في
الصناعات . وعصبة الأمم ليست عصبة للشعوب بل
مراكز للمناورات وللتنافس بين مختلف المصالح^(٩٨)
انه يملك هنا بعد نظر، ولكنه لم يكن مبصراً للقوى
الأخرى التي تنهض في وجه هذه المصالح الرأسمالية ،
وهي تمثل بقطة الشعوب بحبة السلام لقد كان
مرتدداً متذبذباً طوال حياته بين التفاؤل والتشاؤم (ان
الإشارة الأولى لبداية المعرفة هي الرغبة في الموت . فهذه
الحياة لا تحتل ، والحياة الأخرى ليست في متناول
يدنا ، ولذا فأننا لا نخجل من رغبتنا في
الموت . . .)^(٩٩) ان صورة - المسخ - تشبه في بعض
نواحيها - وعيها للقوى اللاعقلانية في المجتمع تشبه حياة
كافكا . . . باختصار ان الاغتراب شامل ، يتغلغل في
كل ثنايا - المسخ . . . وهو يدعونا الى أن نعلم ذلك ، ما
دام الآخرون لا يفهمونه ، يدعوننا الى فهمه والدراسة
بأسباب مسوخته - قبل أن يسلموه الى - صندوق
القمامة .

- كيف يمكن الحكم على المسخ الكافكاوي ؟

ثمة سؤال أساسي يواجهنا ، يتعلق بـ - المسخ - ألا
وهو : ما هي القيمة الواقعية التي يمكن أن نعطيها
لعمل - كافكا - هذا ؟ لقد حاول - كافكا - أن ينقل إلينا
حقائق كثيرة ، تتعلق بمصره من خلال - مسخه -
غريغور - سامسا - بعبارة أخرى : حاول أن يعطينا

ما دامت هي تمارس التشويه والتدمير للقيم الانسانية ،
وهم لكي يرتاحوا من - مسوخته - وبمرده - ويفرقوا في
لامعقوليتهم وعالمهم التثن ، ويخضعوا باستمرار لهيمنة
المؤسسة - وهم هنا خاسرون - انها حياة الغريزة
فقط . . . نعم ان - كافكا - يظهر لنا بطله وحيداً متعزلاً
عن الآخرين ، مواجهاً لهم ، معبراً لهم عن كرهه
لعالمهم في معظم أعماله ، وهذه النقطة ترتبط بحياته الى
حد بعيد ، ويؤسسه ويأسه من كل ما يحيط به . .

واذا كان - كلام - (شيربين) صحيحاً فيما يتعلق
بوضع الانسان في نتائج كافكا وهو (أن الانسان يبرز من
خلال مؤلفات كافكا كشيء وكعادة في ارادة لا يمكن
ادراكها أو فهمها لشيء - شامل ما - والانسان في
مؤلفاته لا ينشط ولا يفعل بل « يفعل » به ويحرك^(٩٨)
وهو ما نوافق عليه ، ولكن قد نجد العذر لذلك . . .
انطلاقاً من حياة كافكا - الخاصة المليئة بالضغط
المتنوعة ، مما أدى ذلك الى تعميته عن رؤية كل ما يحيط
به بشكل واضح ، لقد اعتبر كل شيء خاضعاً لقانون
صارم لا فكاك منه - وكان الانسان في عالمه وفي منظوره
مقيد ، وكما الحيوان المقيد بغريزته والطبيعة بقانون
الجانبيه ، وهكذا الانسان مقيد بقوى اجتماعية قادرة
على سحقه ، وهي نفسها تابعة من هيمنة - المؤسسة
الرأسمالية - ولم ير أبعد من ذلك ، وبأنها تمثل مرحلة
معينة وليست خالدة ، فكما أوجدت نفسها سوف تنهار
بنفسها . . . لقد أعلن انطلاقاً من تجربته ، وحياته
القاسية عن سلطة المصالح الرأسمالية وأصابعها الخفية
في أكثر من مكان (أعتقد أن عصبة الأمم ليست سوى
قناع لأرض جديدة للمعركة ، فالحرب مستمرة ولكنها

(٩٨) شيربين لي : الاغتراب والألم للمعاصر - في دراسات في الأدب والمسرح - ص ٣٠ .

(٩٩) يترنر : أحاطت مع كافكا - ص ١١٧ - نغلاً من - واقعية بلا ضفاف - ص ١٩٥ .

(١٠٠) كافكا : نغلاً من حول الحديقة والألم والأمل - ص ٣٨ - نغلاً من واقعية بلا ضفاف - ص ١٩٢ .

ومثالا على ذلك - المسخ - ولكن ما يمتاز به - كافكا - عن هؤلاء ، هو تصويره الدقيق للطابع القديري للمصق على جبين الانسان في المجتمع الرأسمالي ، وتفصيله الموت لأبطاله على حياة مزيفة ، ولهذا لا نرى في - كافكا - جزعه من الموت Horreurd Mourir - كما نرى هذه لدى كتاب الوجودية بل نرى بالعكس ، غيرته على الحياة Jalousiedevivre وتمسكه بها . . . وإعلانه الموت لمعظم أبطاله ، هو تعبير عن سخطه تجاه ما يجري من تشويه وتدمير للحياة . الواقعية اذا فبطله في - المسخ - ربما كان يعاني من - حالة حصار L'etat-de-siege - وهي مولود رأسمالي ، وما موته الا تعبير عن احتجاجه على هذه الحالة ورفضه للحياة المفروضة في لون معين - عليه أن يعيشها وربما وجدنا فيه صفة أساسية من صفات الانسان المتمرّد L'Homme Revolte . . فهو يقول - لا - لكل من يريد مصادرة حريته - على حد زعم - البير كامو - ولكنه هنا لا يقول - لا - علانية وإنما برئنا من خلال معاناته وحتى نهايته أنه يستخدم - لا - طويلة - في فضح من حاول تلويثه في تلك المعاناة . . . وختاماً نستطيع أن نقول ما يلي :

١ - غريغور - سامسا - لا يمثل فرداً معيناً مجرداً من كل زمان ومكان - وإنما فرداً نموذجياً يعيش في زمان ومكان معينين . . . هو زمان سطوع نجم الرأسمالية الى حد كبير - ومكان هيمنة المؤسسات الرأسمالية واقتراسها لكل القوى الانسانية ، دون رحمة .

٢ - لا يمثل - غريغور سامسا - صورة للانسان الوجودي المحاصر بالقلق . . . فالوجودية تعميم - أما غريغور - سامسا - فهو نموذج - وتعدد ، يتعلق بمجتمع محدد - أشرنا اليه أعلاه .

صورة شاملة عن الاغتراب الذي يعيشه انسان عصره : سامسا - مغترب عن كل شيء ، ولكنه فتح ثغرة في حصار اغترابه لحظة استرداده لوعيه ، ومن هذه الثغرة تغلغلنا الى عوالم الآخرين ، واشكال اغترابهم : أسرته - المغتربة عن كل ما يتعلق بعوالمها الداخلية والخارجية . . . كبير الموظفين التابع للرئيس - أي المغترب عن ذاته ، لأنها ليست ملكه ، بل لرئيسه ، الرئيس المغترب عن الجميع بسبب حالة النفور والكراهية الموجودة بينه وبينهم . . . لقد كتب كامو في كتابه الصيف L'Été (اليأس الحقيقي معناه الموت . . . أو القبر . . . أو الهوة السحيقة سالها من قرار)^(١٠١) واليأس لديه مدفون في قلب الحياة ، فليس ثمة جدوى فيها . . . وروايته الطاعون la peste تعبير عن الشر الكامن في العالم والذي لا يمكن اقتلاع جذوره ، وكذلك رواية - هرملن طفيل - موي ديك Moby Dick تصوير للصراع القائم بين الانسان والطبيعة ، وفي مواجهته للشر وكذلك رواية - سارتر - الغنيان Lanausee تصوير للقلق الكامن في نفس الانسان ، نتيجة للاحباطات التي تصيبه ، ولكن هذا يظهر نتيجة قراءة عابرة لهذه الروايات التي ذكرناها - أما القراءة المعقدة ، فتكشف لنا أسسها الواقعية التي تقوم عليها . . . فورا الشر الكامن في العالم ، والمخلق فوقه ، والقلق الانساني ، تكمن مركّزات وجهية لكل ما ذكرناه أي هيمنة المؤسسات الرأسمالية وتشويها لحرة الانسان ، الصفة الأساسية لاعتباره مسؤولاً عما يقوم به ، ومحاصره بالواجبات التي لم تعد واجبات ، بل أوامر في صيغة (افعل هذا) أو ذلك لا كما ترغب ، بل كما يرغب الآخرون أصحاب هذه المؤسسات . . .) وربما وجدنا جلوريا مشابهة لذلك في أعمال - كافكا -

(١٠١) نقل عن - جون كروكسك : البير كامو ولعب النرد - ترجمة - جلال المشوي - منشورات الوطن العربي - دون تاريخ - ص ١٩ .

- ٣ - يعكس - غريغور سامسا - جزءا من حياة - مبتكرة - كافكا - بما يتعرض له من قمع وحصار وضغوط وتعنيف ويعطي تفسيراً لما كان يرمي إليه - الكاتب - من رفضه - لمجتمعه - مؤسساته الكابوسية .
- ٤ - يقدم - كافكا - من خلال - روايته - بانوراما كاملة - حول لا عقلانية المجتمع الرأسمالي ، والحدود الفاصلة بصورة قسرية بين فرد وآخر ، والتي لا يمكن تجاوزها .
- ٥ - كافكا - في روايته لا يدمر - العالم المعفن من حوله - من خلال - غريغور سامسا - ليبني عالماً آخر - وإنما يدمر فقط ، ولم يكن يمتلك رؤية نفّاذة ليحدد العالم البديل . .
- ٦ - كافكا - من خلال بطله - ينقد - الدين مسبباً له هذه المصيبة بصورة لاذعة ، انه يمارس - خسدية تجاههم - أما مع من يكون - تحديداً فهذا مالا يظهره . .
- ٧ - يظهر لنا - كافكا - أن العالم الذي يحيط - بغريغور سامسا - نتن ولا واقعي ولا يمكن أن يستمر ، ولهذا فهو يبشرنا بسقوطه لا محالة ، ما دام لا يدرك بذور فناءه .
- ٨ - المسخ - رواية انسانية - تجسد وتؤرخ لحياة الانسان في مرحلة معينة وأسباب تشوّهه أي ما يمكن أن نقوله عن كافكا - هو : أنه كاتب انساني يكره الظلم والاضطهاد وأن - الاستغلال ، غالباً ما يؤدي الى اغتراب يدمر كل القيم الانسانية . أليس من الواجب اذا الترحيب بهذا الكاتب الانسان ؟



إنه لما يثير الكآبة في نفوس السائرين خلال هذه المدينة العظيمة^(١) ، أو المسافرين في الريف ، أن يجدوا الشوارع والطرق ، ومدخل العيش والاكتشاك ، تجمع بأنات يتسولن وقد جورن في أعقابهم ثلاثة . . أربعة . . . أو ستة أطفال ، جميعهم يرتدون أسمالا بالية ، ويلحون في طلب الصدقة من كل عابر . وبدلا من البحث عن طريقة شريفة للعيش نجد تلك الأمهات أنفسهن وقد اضطرون الى قضاء الوقت كله سعيا وراء إطعام أطفالهن البؤساء . وعندما يشب هؤلاء الأطفال يصبحون لصوصا لعدم وجود عمل لهم أو يضادرون بلادهم الغالية ليقاتلوا في صفوف المطالب بالعرش في اسبانيا^(٢) أو يبيعون أنفسهم لتجار الرقيق في جزر الباربادوس^(٣) .

وأنا أعتقد أن أحدا لا يخالفني الرأي في أن العدد الهائل من الأطفال على سواحد الأمهات وصل ظهورهن ، أو في أعقابهم (وفي كثير من الأحيان في أعقاب آبائهم) هؤلاء الأطفال ليمثلون ضررا بليضا تتفاقم بسببه حالة البلاد سوءا . ولهذا فإن من يجد وسيلة عادلة ، وطريقة رخيصة وسهلة ، لكي يصبح هؤلاء الأطفال أعضاء نافعين في المجتمع ، فهو يستحق الكثير من الثناء ، بل أنه جدير بأن يشيد له تمثال بوصفه منقذ الأمة .

وغرضي من وراء هذا المشروع ليس مقصورا بحال من الأحوال على أطفال أولئك الذين يمتنون التسول .

جوناثان سويفت

وصورة العقل المجنون

في

اقتراح متواضع

للحيلولة دون أن يصبح أطفال الفقراء في أيرلندا عبئا على ذويهم ولجعلهم أعضاء نافعين في المجتمع ،

ترجمة وقطبي-أميرة حسون فورية

مدرسة بقسم اللغة الانجليزية

كلية الآداب جامعة الاسكندرية

يعد جوناثان سويث Jonathan Swift (١٦٦٧-١٧٤٥) واحدا من أعظم الكتاب الساخرين في القرن الثامن عشر إن لم يكن من أعظمهم في كل العصور . ومفاده « اقتراح متواضع » والذي نشر في عام ١٧٢٩ يعتبر مفعلا حيا لاخترته للمساعدة على التعبير الساخر ، وعلى استخدام السخرية ليس فقط لتوضيح وجهة نظره ، بل بطريقة قوية وفعالة بل أيضا كسلاح يجاهم به الظلم الاجتماعي الواقع على الفقراء من أبلته و عته . ولما لم يترجم هذا المقال ...

• A Modest Proposal for preventing the children of poor people from being a Burthen to their Parents or the Country, and for making them Beneficial to the Public.

(١) مدينة دبلن

(٢) جيش الثاوي

(٣) كانت جزر الباربادوس مركزا لبيع الرقيق في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر . انظر

G.M. Trevelyan, English Social History (Harmondsworth, 1967), P. 226.

بفرض أن هذا الرقم صحيح فيتبقى عدد مائة وسبعين ألف امرأة ولود ، وطرح حسين ألفا ، وهو عدد اللاتي يجهضن عن غير قصد ، أو يفقدن أطفالهن في حادث أو بسبب المرض خلال عام واحد فيتبقى من هؤلاء مائة وعشرون ألف طفل يولدون لأبواء فقراء ككل عام ، والسؤال الذي يفرض نفسه هنا هو كيف يمكن تربية ورعاية هذا العدد من الأطفال ؟ وهذا شيء كما ذكرت سالفًا بعد مستحيلًا في الظروف الحالية وبالطرق التي تم اقتراحها حتى لحظتنا هذه . فنحن ليس بوسعنا أن نوفر لهم أشغالًا في الحرف اليدوية أو في الزراعة ، حيث أننا لا نبني البيوت (أعني في الريف) ولا نفلح الأرض . وليس بوسعهم أن يجدوا وسيلة للرزق عن طريق السرقة حتى يصلوا إلى السادسة من العمر على الأقل ، إلا إذا كانوا يتمتعون بمهارة طبيعية نادرة ، ومع ذلك فأنا اعترف بأنهم يتعلمون مبادئ الحرفة قبل ذلك بكثير ، إلا أن سيدا عظميا من مقاطعة كانافان قد أخبرني أنه خلال تلك الفترة لا يمكن اعتبارهم إلا تحت التمرين وقد أكد لي وهو يحتاج بشدة أنه لم يصادف أكثر من حالة أو حالتين قبل سن السادسة ، حتى في هذه الأجزاء من المملكة التي تشتهر بسرعة التفوق ، في هذا اللون من الفنون . لقد أكد لي تجارنا أن الفتي أو الفتاة قبل سن الثانية عشرة سلعة غير رابحة ، فعند هذا السن لن تزيد قيمة الواحد منهم عند المقايضة عن ثلاثة جنيهات وثمان الجنيه بأي حال من الأحوال وهذا لن يفيد الآباء أو الدولة ، حيث أن قيمة التغذية والكساء تفوق ذلك بأربعة أضعاف على الأقل .

ولهذا فانه يشرفني أن أقدم بكل تواضع خلاصة أفكارتي وأتمنى ألا يجد فيها أحد ما يوجب الاعتراض . لقد أكد لي أمريكي منك من معارفي في لندن أن الطفل الصغير إذا كان معاق البدن مكمل الغذاء ، فهو يصلح عندما يتم عامه الأول لكي يكون غذاء لـ

أن هذا المشروع يرمي إلى ما هو أبعد وأوسع ولسوف يشمل جميع الأطفال عند سن معينة ، واللبن لا تزيد قدرة آبائهم على ائتمانهم عن قدرة أولئك الذين نسئ عليهم صدقاتنا في الطرق .

أما من ناحيتي فلقد أمعنت الفكر لسنتين عديدة في هذا الموضوع الهام ووازنت بدقة وتمقّل المشروعات المختلفة التي تقدم بها الآخرون ، ووجدت أنهم قد أخطأوا إلى حد كبير في حساباتهم . حقا أن المولود الذي وضعته الأم لثوها يمكن أن يتغذى بلبنها لمدة سنة شمسية دون حاجة كبيرة إلى طعام آخر ، وهذا لن يتكلف بحال من الأحوال أكثر من شلّنين اثنين ، ولا شك أنها تستطيع الحصول على هذين الشلّنين أو على أشياء بقيمتها من وظيفتها المشروعة ألا وهي التسول ، وأنا أقترح عند العام الأول بالذات من حياة هؤلاء الأطفال أن أوفر لهم الحماية بحيث لا يصبحون عبثا على آبائهم أو أهل حيهم ، ولا يقضون حياتهم يعانون من نقص الغذاء والكساء ، بل على النقيض من ذلك فليُمنح سيسامون في إطعام الآلاف وكسائهم .

وفضلا عن ذلك فهناك فائدة أخرى لاقتراحى هذا ، وهو أنه سيحول دون اجهاض النسوة بمحض ارادتهن ، ودون تلك العادة الشنعاء التي ترتكبها النسوة في قتل أطفالهن غير الشرعيين وهي عادة - وأسفاه - واسعة الانتشار بيننا ، وإني لأشكّ أمين يضحى بأطفالهن البؤساء الأبرياء خشية الفقر لا العار وهذا كفيل بأن يثير الدموع ويحرك الشفقة في صدور أكثر الناس غلظة وقسوة .

أن تعداد أيرلندا يصل إلى ما يقرب من مليون ونصف نسمة وربما كان من بين هؤلاء مائتا ألف تقريبا لهم زوجات منجبات وطرح ثلاثين ألفا من هذا العدد أي عدد القادرين على رعاية ذريتهم ، وإن كنت أشك أن هناك مثل هذا العدد الكبير في الظروف الراهنة ، ولكن

ان موسم لحم الأطفال يستمر طوال العام ، ولكنه يكون أكثر وفرة في شهر مارس ، ولفترة قصيرة قبله وبعده ، فكما أخبرنا مؤلف رصين (وهو طبيب فرنسي مشهور) أن السمك يعتبر وجبة أساسية في يوم عيد الفصح بالبلدان الكاثوليكية ولهذا فإن أكبر موسم لانجذاب الأطفال يحل بعد هذا العيد بتسعة أشهر ، ويحسب عام كامل من هذا العيد مستهلك الأسواق بهذا اللحم ولأن عدد الأطفال الكاثوليك يمثل حل الأثل نسبة ثلاثة الى واحد في هذه المملكة لذا سيكون لاقتراضي ميزة أخرى تتمثل في اقلال عدد الأطفال الكاثوليك بيتنا .

لقد حسبت تكاليف إعالة الطفل الرضيع التسلول (وفي قائمة واحدة يندرج معهم أطفال كل القيمين في الأكواخ والعمال وأربعة أمخاس المزارعين) ووجدتها تصل حوالي شلنيتين اثنتين في العام بما في ذلك تكلفة الاسمال ، وأنا أعتقد أنه لن يوجد سيد من ذوي الجاه بأسف لدفع عشرة شلنات مقابل لحم طفل ممتلئ ، وكما سبق أن ذكرت فالطفل يكفي لعمل أربع وجبات من اللحم الممتاز الغني بالقيمة الغذائية سواء كان هذا عند دعوته لصديق عزيز أو عند تناوله الطعام مع أسرته . هكذا يتعلم السيد المرموق كيف يصبح مالكاً طيباً ، وكيف يصبح محبوباً من مستأجره ، حيث ان كل أم ستحصل على ثمانية شلنات من الربح الخالص ، مما يساعدها على العمل حتى تنتج طفلاً آخر .

أما هؤلاء المديرون في الاتفاق (ولا شك أن الوقت الراهن يتطلب ذلك) فيمكن أن يسلخوا الجلفة ، ويستخدموها الجلفة بعد معالجتها في عمل قفازات رائعة للسيدات وأحذية صيفية للرجال المترفين .

أما بالنسبة المدينة دبلن مدينتنا فيمكن تخصيص بعض السلخانات بها من أجل هذا الغرض على أن تكون هذه في مناطق ملائمة . ولا شك أن الجزائين سيكونون حتماً

الطعم ، مغلياً وصحياً سواء طبخ أو حر أو شوي أو سلق ، ولا يساورني أدنى شك في أنه سيحول طبق اللحم الخليل أو حتى اللحم المقرن المحمر الى أكلة راقية وشهية .

ولهذا فاني يمتنهي التواضع أصنع تحت نظر الرأي العام الاقتراح التالي وهو : من بين المائة والعشرين ألف طفل الذين أحصيناهم سابقاً ينحصر عشرون ألفاً للتسائل ، على أن يكون ربع هذا العدد فقط من الذكور ، وهي نسبة أكبر مما تسمح به للأغنام أو الماشية السوداء أو المختازير والسبب في هذا هو : حيث أن من النادر أن يكون هؤلاء الأطفال ثمرة زواج شرعي (فهؤلاء المهيمنون بيتنا لا يابهون كثيراً بالزواج) فإن ذكر واحد سيكون كافياً لأربع اناث . أما المائة ألف طفل الباقون فيمكن عند تمامهم العام الأول أن يعرضوا للبيع على ذوي الجاه والمال في جميع أرجاء المملكة . وينبغي أن ننصح كل أم بأن تترك وليدها يرضع حتى الكفاية في الشهر الأخير ، فمن شأن هذا أن يجعله ممتلئ الجسم ، كامل الدم ، يلقى بأفخر الموائد . ان كل طفل يمكن أن يكفي لعمل نوعين من الأطعمة عند استضافة بعض الاصدقاء ، أما عندما تتناول الأسرة عشاءها بمفردها فإن الربع الأملي أو الربع الخلفي يكفي وحده لعمل وجبة لا بأس بها . وإذا أضيف له قليل من الملح والفلفل فهو يصبح حتى في اليوم الرابع وجبة شهية وخاصة في فصل الشتاء .

ولقد اعتمدت في حساباتي على أن الطفل المولود يزيد حوالي اثني عشر رطلا ، وفي خلال عام شمسي واحد فإن وزنه يزيد الى ثمانية وعشرين رطلاً إذا كان يرضع جيداً .

وأنا اعترف أن هذا النوع من الأطعمة سيكون غالي الثمن بعض الشيء ، ولكنه لهذا السبب سيكون ملائماً تماماً للوي الأملاك ، بحيث انهم قد التهموا معظم الآباء فلا شك أن لهم أكبر الحق في الأطفال .

متوفرين ، وعلى الرغم من هذا فانا أفضل شراء الأطفال أحياء ثم طبخهم بعد الطبخ مباشرة كما نفعل مع اختناير المحمرة .

بينما كنت أتهافت أطراف الحديث مع انسان فاضل يكن الحب الصادق لأمته ، وتبعث فضائله في نفسي كل الاحترام ، تقدم هذا الانسان باقتراح لتعديل مشروعي هذا وتحسينه ، فقد قال ان العديدين من ذوي الجاه قد قضوا ليلما على الغزلان ، ولهذا فيمكنهم الاستعاضة عن لحم الصيد هذا بلحم الفتيات والفتيات بين الرابعة عشرة والثانية عشرة من العمر ، حيث أن عددا كبيرا من هؤلاء يوشك أن يموت جوعا من قلة العمل والاهتمام ، فأبأهم - اذا كانوا على قيد الحياة - أو أقرب أقربائهم يسعون للتخلص منهم . وأنا ، ومع احترامي العميق الذي أكنه لهذا الصديق الممتاز والوطني الصادق ، فلا أستطيع أن أشاركه شموه كلية . فبالنسبة للذكور لقد أكد لي أمريكي من معارفي وذلك عن خبرات سابقة بأن لحومهم عادة ما يكون صلبا لا دسم فيه ، شأنهم في ذلك شأن أولاد المدارس لدينا وذلك بسبب الألعاب الرياضية المتواصلة ، كما أكد أن طعمهم غير مستساغ وتسميتهم لن يغطي التكلفة أما بالنسبة للثانات فاني أعتقد - بكل خضوع - بأن في هذا خسارة أكيدة للمجتمع ، حيث أنهن سرعان ما يصبحن أنفسهن قناعات على الانجاب ، وفضلا عن ذلك فليس من المستبعد أن يهاجم بعض المنطقين في الأمور هذا العمل (بدون حق في الواقع) بحجة أنه يقترب كثيرا من الوحشية وأنا أعترف بأن الوحشية كانت دائما تمثل أقوى اعتراض على أي مشروع مهما صدقت النية من وراءه .

ولكن كتبرير لموقف صديقي هذا ، فلقد اعترف لي بأنه توصل الى هذا المشروع عن طريق ما قاله له « سالما نازار » الشهير ، وهو واحد من مواطني جزيرة فرسوزا ، والذي أتى منها الى لندن منذ أكثر من عشرين عاما ،

وخلال حديث له مع صديقي قال له بأنه عندما يحكم بالاعدام على شاب أو شابة في بلاده فإن الجلاذ يبيع الجثة الى أولي الجناه كقطع فريد لا يباري ، كما ذكره أنه عندما كان يعيش هناك بيعت جثة فتاة محتلة في الخامسة عشرة كانت قد صلبت لمحاولتها دس السم للامبراطور ، بيعت الى رئيس وزراء جلالة الامبراطور والى كبار البلاط في قطع صغيرة مقابل أربعمائة كراون . وأنا لا أنكر أنه يمكننا استخدام العديد من الفتيات الصغيرات المحتلات في مدينتنا هذه لنفس هذا الغرض ، فهؤلاء الفتيات لا يملكن خردلة ، ومع هذا فهن لا يتحركن خارج منازلهن بدون عربة ، ويترددن على المسارح والحفلات مرتديات الملابس المستوردة التي لا يلبعن أنفسهن ثمنها . فالبلاد لن تخسر شيئا لو أننا طبقنا هذا الاقتراح .

ان بعض القناطين بيننا يساورهم قلق شديد بسبب العدد الهائل من العجائز والمسنين والمرضى وذوي العاهات من الفقراء ، ولهذا فقد دعيت الى التفكير في وسيلة يمكن عن طريقها التخفيف من وطأة هذا العبء الثقيل الواقع على عاتق الأمة ، والحق أنني لا ألقى لهذا الشأن بالا حيث أنه من المعروف أن هؤلاء يموتون ويتمنون كل يوم بسبب البرد والجوع والقذارة والحشرات ، وليس من المعقول أن نتوقع معدلا أسرع من ذلك ، أما حالة العمال الأصغر سنا فهي أيضا لا تدعو الى التفلؤ ، فهم لا يجدون العمل ولهذا فهم يلجؤون بسبب قلة الغذاء بل انه اذا حدث واستدعوا بطريق الصدقة للقيام بعمل ما فإن القوة اللازمة لتنفيذه تعوزهم وبهذا تسعد البلاد كما يسعدون هم بالتخلص من هذا الوبال المنتظر .

لقد حدث طويلا عما كنت بصدده ولهذا أعود مرة أخرى لموضوعي وأنا أعتقد أن مزاي الاقتراح الذي قدمته واضحة وكثيرة وعلى درجة كبيرة من الأهمية .

الحانات . والطامي الماهر الذي يعرف كيف يرضي رواه لن يتردد في الاتفاق ببلخ ارضاء لشهيتهم .

سلاما ، سوف يكون هذا حافزا كبيرا للزواج ، فهو شيء تسمى كل الأمم المعاقلة اما الى تشجيعه بالكافلات أو الى الارغام عليه بالقوانين والجزاءات ، كما أنه سيزيد من رعاية الأمهات وحنانتهن للأطفال حيث لن يعتريهن القلق على مصير أطفالهن الرضيع البؤساء بعد أن ساعد الشعب كله بطريقة أو بأخرى في حصولهن على ربح سنوي بدلا من تحمل عبء الانفاق ومن غير المستبعد أن نجد النساء المتزوجات يتنافسن بصدق حول أين تستطيع احضار أسمن طفل الى السوق . كما سيزيد شغف الأزواج بزوجاتهم خلال فترة الحمل فلما مثلاً يزيد اهتمامهم بالحضان أو البقرة أو الخنزير خلال نفس الفترة ، فيحرصون على تجنب ضربين أو ركلتين (كما يحدث في كثير من الأحيان) خوفا من الاجهاض .

ويمكننا ذكر العديد من الفوائد الاخرى ، فعلى سبيل المثال سيرتفع ما نصدره من اللحم الملبس بمقدار بضعة آلاف رأس ، كما سيزيد انتشار لحم الحفايز ويتحسن في طعمه . وهو شيء نفتقر اليه كثيرا بسبب ما يحدث في أحيان عديدة على موالدنا من تدبير للمخازير وهي لا يمكن أن تقارن في المذاق أو الروعة بطفل في علمه الأول قد أحسن تسميته ورعايته ، فلو أنه حر بأكمله لجلب كل الأنظار في أي احتفال لدى حضرة العملة أو أي مناسبة عامة ، ولكني لا أدرك كل هؤلاء حيث أنني حريص على الاختصار في الكلام .

وبافتراض أن في هذه المهنة كانت أسرة مستعدة للعمل دائما في لحم الأطفال وأن هناك آخرين ربما استهلكوه في احتفالاتهم وعجاجة في الأفراس وحفلات التعميد وطبقا لحساباتي هذه فإن مدينة دبلن وحدها سوف تستهلك حوالي عشرين ألف رأس ، أما بقية

فاولا وكما أشرت سابقا فإن من شأنه أن يقلل عدد الكاثوليكين الذين يغمرون البلاد كل عام فهم أكثر الناس توالدا كما أنهم ألد أعدائنا ، فهم يبقون في البلاد بهدف تسليمها الى المطالب بالعرش وعلى أمل أن يحظوا بفائدة من وراء تغيب الكثير من البروتستانتين الطيبين الذين فضلوا مغادرة بلادهم عن البقاء بها ودفع الضرائب ضد ضمائرهم الى أساقفة انجليكان .

وثانيا ، سيكون لدى المستأجرين من الفقراء شيء ذو قيمة يمكنه ويصلح قانونا كضمان للذين يساعدتهم في تسديد الأجرة الى المالك ، هذا حيث ان المالك قد حجز على الضلال والماشية ، وما أن المال شيء غير معروف لدى أولئك المؤجرين .

وثالثا ، بما أن تكلفة رعاية مائة ألف طفل فوق الستين من العمر لا يمكن أن تقل عن عشرة شلنات للرأس سنويا ، فيترتب على ذلك أن يزيد الدخل القومي بما يقدر بحوالي خمسين ألف جنيه سنويا هذا الى جانب الفائدة التي ستعود علينا من تقديم لون جديد من الأطعمة على موائد ذوي الجاه في المملكة ، أولئك فقط الذين يملكون من اللوق أرفعه ، وحيث أن البضاعة محبة تماما في ثوبها وتزينها فان الأموال ستجريين أيدينا نحن ويكون الربح من نصيبنا .

رابعا ، وبجانب ما ستجنيه النساء الولودات من ربح سنوي قد يصل الى ثمانية شلنات استرلينية مقابل بيع أطفالهن ، فهن سيخلصن من مسئولية اعادة هؤلاء الأطفال بعد العام الأول من حياتهم .

خامسا ، ان من شأن هذا الطعام أيضا أن يجلب العديد من الرواد الى الحانات ، ولا شك أن لدى مجار النبيذ من الحكمة ما يدفعهم الى استخدام الفضل الطرق في طعمه ومن شأن هذا أيضا أن يمت جميع أولي الجاه الذين ينفخون بحسن تدويرهم للطعام على ارتياد هذه

المملكة (حيث سيباع فيها بشمن أقل بلا شك)
فستهلك الثمانين ألفا الباقية .

لا أتقبل أن أحدا يستطيع أن يسوق اعتراضا واحدا
على اقتراحي هذا الا اذا جادل البعض بأن عدد السكان
سينضال نتيجة لتنفيذه ، وهنا أحترف بأن ذلك كان
واحدا من الأسباب الرئيسية التي حدثت بي لتقدمه
للعالم . وأود أن أتبه القاريء هنا أنني فكرت في هذا
الاقتراح كدواء لمملكة واحدة وهي أيرلندا وليس لمملكة
غيرها وجدت أو توجد أو ستوجد أبدا على ظهر
الأرض . ولا تدع اذن أحدا يكلمني عن الوسائل
الاعرى : مثل فرض شربة قيمتها خمسة شلنات على
الجنيه الواحد على الملاك الغائبين عن الأرض ، أو
الكف عن استخدام الملابس والأثاث المنزلي سوى ما
نقوم نحن بزراعته وصناعته ، أو الرضخ التام لكل تلك
المواد والأدوات التي تزيد من ثراء الأجانب أو معالجة داء
الكبرياء والغرور والكسل والميسر لدى نساءنا ، أو
تشجيع اتجاه جديد نحو التقشف والحذر والاعتدال ، أو
تعلم حب وطننا فنحن في هذا نختلف حتى عن أهالي
اللا بلا ندر ومواطني توينيامبو ، أو ترك خلافاتنا
وانقساماتنا ولا نفعل مثلما فعل اليهود الذين كانوا
يقاتلون بعضهم البعض في نفس اللحظة التي كان فيها
العدو يستولي على مدينتهم أو أن نحرص قليلا على ألا
نبيع بلادنا وضماناتنا بلا مقابل ، أو أن نعمل الملاك أن
يكون لديهم ولو درجة واحدة من الرحمة نحو
مؤاجريهم . أو أخيرا أن ندخل روح الشرف والمثابرة
والمهارة في نفوس تجارنا فلا يسارعون للاتفاق معا على
خداعتنا وفرض ما يروق لهم من سعر وكمية وجودة علينا
اذا اتخذ قرار بشراء البضائع المحلية فقط ، فهم وبالرغم
من أنهم كثيرا ما استعثروا على ذلك لم يقدموا اقتراحا
واحدا حول أسس التجارة الشريفة .

ولهذا فانا أقول مرة أخرى : أرجو ألا يكلمني مخلوق

عن وسائل مثل هذه أو غيرها الا اذا رأى أمامه بصيصا
من أمل في وجود محاولات صادقة وجادة لوضعها موضع
التنفيذ .

أما عن نفسي ، فبعد أن أعيتت لسنين طويلة في
تقديم اقتراحات خيالية لا طائل من ورائها وفقدت
الامل بعدما تماسا في النجاح ، فلقد وقعت صدفة
ولحسن الحظ على هذا الاقتراح وحيث أنه اقتراح جديد
تماما فهو واقعي ثابت القدم ، وتنفيذه لا يكلفنا شيئا ولا
يثير الكثير من المشاكل كما أنه في متناول أيدينا ، ولنا
عند تنفيذه في أدنى خطر لاغضب انجلترا ، فهذا النوع
من البضائع لن يمكن تصديره حيث ان اللحم سيكون
أطرى من أن يحتمل البقاء طويلا في الملح ، وان كنت
أستطيع ذكر اسم بلد من البلاد تسعد بالتهام أمتنا كلها
بلونه .

وعلى أية حال فانا لست متشددا في رأيي بالدرجة التي
أرفض فيها أي اقتراح يقدمه في ذوق الرأي والحكمة اذا
ماثل اقتراحي في البراعة والرخص والسهولة
والفعالية . ولكن قبل أن يتقدم أحد بمشروع يناقض
مشروعي هذا أو يعلو عليه أرجو أن يمن كاتبه أو كاتبوه
التفكير في هاتين النقطتين .

أولا : كيف يمكن في الظروف الراهنة توفير الغذاء
والكساء لمائة ألف فم وجسد عديمي النفع ؟

وثانيا : ان هذه المملكة حوالي مليون مخلوق لهم
شكل آدمي ، ولو أننا وضعنا غذاء هؤلاء المليون في
كومة واحدة لوجدنا ان هذا يتركهم غارقين في ديون
تصل الى مليوني جنيه استرليني ، هذا باضافة التسولين
المحترفين الى المزارعين والفلاحين والعمال وزوجاتهم
وأطفالهم فهم جميعا متسولون في واقع الأمر . وأنا أتوجه
الى أولئك السياسيين الذين يجدون غشاضة في مشروعي
هذا أن يستجمعوا شجاعتهم ويسألوا آباء هؤلاء
الصغار ان لم يتمنوا اليوم لو أنهم يبعوا كقطعان في عامهم

نبا عن قرارة تلك الصرخات الوحشية التي لا مغزى لها ولا تلك اللعنات الغاضبة الموجهة ضد الانسانية بل ويصف هذه الرحلة بأنها « قذرة الكلمات وقذرة الأفكار »^(٤) ولا شك أن صورة الباهو تعبر تعبيراً صادقا عن رؤية سوفت للانسان كمخلوق هو أبعد ما يكون عن الكمال ، كما تنطوي هذه الصورة عن موقف يميل الى السوداوية ويقرب لليأس ولكن سوداوية سوفت ليست مطلقة فالكتاب كما أشار ارنست تيفسون لا يخلو من لمحات مضية ، والا فكيف يمكننا أن نفسر المعاملة الطبية التي يلقاها جليفر على أيدي بعض البحارة الاوربيين الذين ينقلونه بعد أن هاجمه الممجيون برماهم ؟^(٥) ولكن صورة الباهو توضح جانباً هاماً من شخصية سوفت ومن موقفه نحو الحياة وهو جانب يختلف عن التشاؤم الذي يعبر عنه كثيراً وإن كان مرتبطاً به ، وهذا الجانب هو ذلك الشعور الجارف بالغضب .

فإذا كان سوفت سوداويًا أو متشائماً فهو يترجم هذا الى الغضب فهو غاضب من الانسان بسبب كل نقائصه وقصوره عن تحقيق الكمال ، وسوفت راى كنيسة سان باتريك الانجيلية لا يمكنه أن ينسى أن الانسان يعمل فوق عائلته وزر المحطة الأولى .

فالعجب إذن سمة واضحة في كتابات سوفت ، وإذا كان غضبه في جليفر هو غضب من الحالة الانسانية عامة فإننا نجد في الاقتراح المتواضع يحدد هذا الغضب ويضعه في قالب اجتماعي وليس ميتافيزيقيا كما فعل في رحلات جليفر .

« والاقتراح المتواضع » الذي نقله هنا كمشال لسخرية سوفت القاسية هوج بالفضب بالغضب هو أول ما نشر به حلماً تتضح لنا الرؤية وتتكشف أبعاد

الأول بالطريقة التي وصفتها . فلو كان هذا قد حدث لتغادوا ما لاقوه دائماً من مأس عاشوها بسبب تعسف الملك ، وعدم القدرة على دفع الأيجار ، فلا مال لديهم ولا حرفة ، ولا قوت يفلهم ولا مأوى أو ملابس يحميهم من قسوة الجو ، وأكثر من هذا وذاك التوقع الأكيد بأن أبنائهم سيعانون من مصائب مماثلة إن لم تكن أفدح . وأنا أقرر بكل ما في قلبي من إعلاص أنه ليس لدي أدنى مصلحة شخصية في مساندتي لهذا الاقتراح وليس لدي من دافع سوى المصلحة العامة لوطي ، فهذه المصلحة تتحقق عن طريق تشجيع التجارة وحل مشاكل الطفولة ، والتخفيف عن الفقراء ، وتزويد الأغنياء بقليل من المتع ، ولست أملك طفلاً واحداً أستطيع أن أكسب من ورائه ولو درهما واحداً فأصغر أولادي في التاسعة وزوجي تحطت سن الانجاب .

تليق :

ظهر الاقتراح « المتواضع » في عام ١٧٢٩ ، أي تسع سنوات بعد أن قدم سوفت للعالم في الرحلة الرابعة والأخيرة من كتابه رحلات جليفر *Gullivers Travels* تلك الصورة الساخرة القاسية للانسان ممثلاً في المخلوق البشع الذي أسماه الباهو *Yahoo* فالباهو يشبه الانسان في مظهره إلا أنه يتمتع بفرصة قوية للبقاء تبلغ في شدتها الى الحد الذي تجعل منه مثلاً للانسانية والوحشية المجردتين . ولقد كانت صورة الباهو مسئولة الى حد كبير عن السمعة التي اكتسبها سوفت بأنه انسان يكره البشر . ولا غرو إذن أن نجد كاتباً مثل ويليام ثاكري *William Thackeray* بالرغم من اعترافه بالاعجاب برحلات جليفر وخاصة بمنصر الفكاهة فيها إلا أنه ينصح القارئ ألا يقرأ الرحلة الرابعة بل وينها

(٤) - النظر

English Humourists of Eighteenth Century (London, 1851), quoted in Jonathan Swift, ed. Denis Donoghue (Harmondsworth, 1971), P. 117 .

(٥) - النظر

Ernest Tuveson, Swift: The Dean as Satirist, in Swift: A Collection Of Critical Essays, ed E. Tuveson (N.J., 1964), P. 106 .

فصاحبه يعرض فكرة ذبح الأطفال الرضع من أبناء الفقراء عند اتمامهم العام الأول لكي يقدموا كقطعام فاخر للأغنياء . ويجادل صاحب الاقتراح بأن تلك هي أفضل وسيلة يتجنب بها هؤلاء الأطفال آلام الحياة وما ينتظرهم بها من فقر ومهانة ومن ناحية أخرى فهي وسيلة تجعل من هؤلاء الأطفال أعضاء نافعين في المجتمع كما أنها تخفف من العبء الواقع على كاهل آبائهم الفقراء .

ومسخرية سويفت كما يقول الناقد المعروف ف. ر. ليفيس F. R. Leavis تقوم أساسا على المفاجأة والنفي ، فوظيفتها الأولى وهي أن تقهر المؤلف وما تصودنا عليه وتثير مخوفنا وحيرتنا وتناقش مسلمتنا^(١) فيعد أن نجيع سويفت في اجتذابنا لوجهة نظر الكاتب واتقنا بالأضرار الوخيمة المترتبة على تركنا مشاكل الطفولة والفقر معلقة بهذه الطريقة ، نجد أن النتيجة المنطقية التي يخلص بها من هذه المشكلة (وهي استخدام الأطفال كمادة غذائية) تتناقض مع كل ما نؤمن به من قيم أخلاقية واجتماعية ونفسية) .

فالقول إذن يقوم على تعارض أساسي . التعارض بين الصوت المائل للحكيم للكاتب من ناحية وبين الصوت الوحشي المجنون الذي يمتنفي وراء هذا العقل الظاهر . فالكاتب يبدو مثالا للانسان العاقل الذي يناقش ويفكر ويحس كما أنه مدفوع بروح الوطنية الخالصة لكي يجد حلا شافية لمشاكل المجتمع ، وهو لا شك محق في ملاحظاته عن الفقر والمعاناة التي يعيش فيها المواطنون والفقراء لا شك يتفق معه في جميع الأمثلة التي يسوقها ، فاستلوه لنظر الأطفال الذين يجهرون وراء أمهاتهم وآبائهم (في الفقرة الأولى) يلمس لا شك صوتنا حساسا لدينا .

وصاحب الاقتراح يطرح المشكلة بطريقة علمية

السخرية ولكن غضب سويفت هنا ليس غضبا ناجما عن انفعال زائل أو لحظة ثورة مؤقتة بل هو غضب عقلي - إذا جاز لنا أن نستعمل هذا التعبير فهو غضب الانسان الذي نظر حوله وتأمل فلم يعجبه ما رأت عيناه ، وهو غضب ناتج عن اقتناع ، فلا عجب إذن أن تسود المقال نبرة تبذل على الأقل في ظاهرها - هادئة خالية من العاطفة .

وغضب سويفت في هذا المقال ينصب على الكثيرين : على ذوي الاملاك الغائبين عن أرضهم absentee landlords غير عتملين مسؤولياتهم نحو الأرض أو نحو مستأجريها . . . على الأثرياء العاملين الذين ينفقون أموالا طائلة في شراء البضائع الأجنبية لا مبالين بنتائج هذا على وطنهم على الانجليز الذين يستعمرون إيرلندا : على كل هذا من الكاثوليكين والبروتستانتين بسبب خلافاتهم وتفرق كلمتهم ، كما ينصب أيضا على الفقراء ذاتهم لاستكانتهم لوضعهم المهين ، فكل هؤلاء قد تسببوا بطريقة أو بأخرى في أن تصل البلاد الى ما آلت اليه من فقر وضعه ويؤس .

والفقرات الثماني الأولى من « الاقتراح » تتسم بعقل واتزان ظاهرين ، فصاحب الاقتراح - وهو يختلف تماما عن سويفت ولا يمكننا أن نخلط بينهما أو نعتبرهما شخصية واحدة - يطرح المشكلة التي تواجهها بلاده في تعقل وأعمدك ، تعقل الانسان المشلول الحريص على المصلحة العامة لأمته وهو فضلا عن ذلك انسان ذو حس رقيق وشعور مرفه ، انسان يتأثر ويتألم لرأى اليأس والتعاسة ويستنكر الاجهاض بوصفه عملية قتل وحشية تقوم بها الأمهات ضد أطفالهن خشية الفقر . ولكننا سرعان ما نكتشف أبعاد هذا الاقتراح ،

وحيث ان الأطفال هم ثروة البلاد من حيث أنهم يشكلون دعامة المستقبل فإن صاحب الاقتراح ينظر إليهم كثروة اقتصادية للبلاد ، وثروة توجد بوفرة وتنتج عليها ومن شأنها تحسين المستوى الاقتصادي للبلاد لو استعملت بالطريقة التي يشير إليها .

ولا شك أن المفزى الساخر من وراء كتابة هذا المقال لا بد وأن يكون واضحاً لكل القراء على السواء فليس من الممكن أن نجد انساناً مهما بلغت به الحسنة والقسوة يوافق على ذبح الأطفال كوسيلة لحل مشاكل المجتمع أو يعتبر الدعوة إلى أكل لحوم البشر ، فكرة مقبولة أو متحسنة . ولكن المقال ينجح في خداع كل القراء لبعض الوقت بالرغم أن سوفيت يلقي بإشارات وتلميحات هنا وهناك من شأنها مساعدته على فهم المفزى الشامل لهذا المقال بعدما تتضح له الأمور .

والسخرية في تكوينها الأساسي تنطوي على عنصر من الخداع أو الادعاء أو التورية ، فالسخرية تقوم على التناقض بين المعنى الظاهر وبين المعنى الحقيقي ، بل أن قوة السخرية وتأثيرها يعتمد اعتماداً يكاد يكون كلياً على مدى التناقض بين المدلول الظاهر والمدلول الحقيقي ، ولو أننا نظرنا مثلاً إلى القضية الرئيسية التي يبدأ منها سوفيت في اقتراحه هذا لوجدناها تتلخص في جملة تقريرية واحدة :

إن الأغنياء يهبشون لحم الفقراء

فلو أن سوفيت هبر عن هذا الاقتراح بهذه الطريقة لأعتبرنا كلماته جملة استعارية يشبه فيها الأغنياء بالحيوانات الضارية التي تنهش لحم الفقراء . ولكن سوفيت لم يكتب جملة كهذه ، بل واجهنا بقضية تختلف تماماً في مدلولها .

بعيدة عن الانفعال والمعاطفة مما يزيد من شعور القارئ بالثقة بهذا الكاتب وهو يطرح مظاهر المشكلة أولاً ثم يقدم اقتراحه للعلاج ثانية وصاحب الاقتراح يستخدم هنا كل الوسائل التي كان يستخدمها أصحاب الأعمال والاقتصاديون في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن الثامن عشر ، فنلاحظ الاهتمام بالأحصائيات كما نلاحظ التركيز الكبير على الجوانب الاقتصادية للمشروع . فالأقتراح يقوم على أسس اقتصادية سليمة : إذا كان هناك فائض فلا بد من استغلاله بطريقة تعود بالفائدة على المجتمع ، وحيث أن فائض الانتاج الوحيد في هذا المجتمع هو الأطفال فلا بد من استغلالهم بحيث يعودون بالنفع عليه . وهذا المبدأ وإن كان صحيحاً في شكله الاقتصادي المجرى إلا أن تطبيقه كتحليل بأن يحول المجتمع البشري إلى مجتمع هجي يأكل فيه الإنسان لحم أخيه الإنسان .

وبالإضافة إلى هذا فإن الاقتراح يقوم على مبادئ اقتصادية سليمة من حيث أنه يسعد من الاستيراد ويشجع على استهلاك المنتجات المحلية ، وهي أشياء طالما طالب بها سوفيت نفسه ببلدون جدوى ، ففي خطاب كتبه للشاعر اليكساندر بوب Alexander Pope هبر بوضوح عن هذه الفكرة :

فلتخيل أمة ثلثا دخلها القومي تنفق خارجها ، ولا يسمح لها أن تستخدم الثلث الباقي في التجارة ، أمة تحول كبرياء نسائها دون أن يرتدين ملابس صنعت بها حتى ولو كانت هذه الثياب تفوق ما يشتدود من الخارج . فثلك في كلمات وجيزة هي الحالة الحقيقية لدولة إيرلندا (٧) .

يجب على الأغنياء أن يهبوا لحم الفقراء

فالاقتراح بأسره يبدو كذا لو كان يعضد هذه الفكرة ويقدم لها البراهين والحجج ، فاللعن الظاهر هو أن الأغنياء سيسلدون للفقراء خدمة جليلة بأن يقبلوا أكل لحم أطفاالم مقابل حفنة من الدراهمات وحيث أننا لا يمكننا تصور أن انسانا يتمتع بكامل قواه العقلية أن يقدم اقتراحا في مثل هذه الوحشية فلا بد لنا من رفض المعنى الظاهر أولا ثم الوصول الى المعنى الحقيقي الذي يرمي سوفيت اليه ويمكن تلخيصه فيما يلي :

انه لشيء كرهه وبشع أن يستغل الأغنياء الفقراء ، فهم يملكك كذا لو أهم يذبحونهم كالشاة ويأكلونهم على الموائد . ان الغاريه يجد نفسه في قصص الالهام ، فلقد نجح كاتب المقال في استمالة الى جانبه بل انه حصل على موافقة على كل فكرة طرحها « أنا أعتقد أن أحدا لن يخالفني الرأي » .

أما من ناحيتي فلقد أمنت الفكر لسنين عديدة . ووزانت بدقة وتفعل . . . مما يجعل منه شريكا في الجريمة المتفرقة ضد الإنسانية . . وسوفيت لا يعطي الغاريه راحة البال التي ينعم بها المفرض الذي يعرف أنه لا حول له ولا قوة ، فالقل يقول له بقوة وصراحة : أنظر تلك هي حقيقة الحياة التي تعيشها . . الحقيقة التي تغفلها ولا تريد أن تراها . انك طرف في المشكلة فلو كنت غنيا فأنت متهم بالاشتراك في بش لحم الفقراء ، أما اذا كنت فقيرا فأنت أيضا متهم بقبول هذه الأوضاع ، فصمتك سيزل بك بل وبالمجتمع كله الى مصاف المجرمان التي يأكل قريبا ضعيفها .

ان فلاسفة القرن الثامن عشر أكدوا إيمانهم بما يمكن أن يطلق عليه اسم « الطبيعة » أو « العقل » كذا أكدوا

أن هذا العالم هو أفضل عالم يمكن ، وأن كل شيء يسير نحو ما هو أفضل وأمثل ، وربما كان لانتشار هذا الاعتقاد علاقة بظهور السخرية كوسيلة هامة للتعبير في القرن الثامن عشر حتى ان العصر كله أصبح معروفا باسم العصر الذهبي للسخرية ، فالتناقض بين الكمال الذي زعم هؤلاء الفلاسفة وجوده في الانسان وفي العالم وبين القصور الفعلي الموجود فيها ربما كان من الدوافع الرئيسية وراء الموقف الساخر الذي اتخذ أولئك الكتاب من أمثال سوفيت وبرايدن Dryden وبوب Pope وفولتير Voltaire .

لقد كان سوفيت يشعر بكرهية شديدة للتأكيد الزائد على العقل ، وللتأكيد الشديد على الانسان كمخلوق جبل على الخير ، وهو ما نادى به هؤلاء الفلاسفة وعلى رأسهم شافسيري Shaftesbury الذين وجدوا بالانسان حيا غريزيا للخير وحسا أخلاقيا يولد معه . وفي خطاب كتبه لالكساندر بسوب يقول « ان الانسان ليس حيوانا عاقلا animal rational بل هو مخلوق قادر على العقل racionis capax »^(٨) أي أن الانسان يصل الى العقل لو حاول جاهدا ومخلصا أن يصل اليه .

ولكن العقل الذي ينادي به سوفيت ليس العقل المجرد الذي ينظر الى الانسان كذا لو كان معادلة رياضية يسهل حلها أو صفة تجارية يمكن فيها حساب الربح والخسارة ، وإنما هو العقل المتعقل الذي لا يفضل قط الجوانب الانسانية التي تجعل من الرحمة والتراحم والتأخرى قويا لا يمكن التشكيك فيها فهذا « الاقتراح » يوضح لنا بقوة وجلاء المخاطر التي تكمن في الانسياق وراء العقل المجرد ، ويدق لنا ناقوس الخطر اذا نحن شيدناه صننا نتعبد اليه ، فهذا العقل هو الجنون ذاته .

تقديم :

هذا المقال الذي نقدمه للقاريء العربي ، حول شعر عبد الوهاب البياتي ، كان قد نشر سنة ١٩٧٦ في مجلة اندلسية أسبانية تصدر في مدينة مالقة - ثم أعيد نشره في كتاب « ارتدادات في الأدب العربي الجديد » الصادر في مدريد سنة ١٩٧٧ . وقد اعتمدنا في ترجمتنا هذه على النص الوارد في الكتاب المذكور ولما كان المقال بطبيعته يهدف في المقام الأول ومن خلال الحديث عن المبدن الأسبانية الثلاث إلى تقديم أحد عمالقة شعرنا العربي المعاصر للقاريء الأسباني الذي لن أضيف في وصفه شيئاً على ما قاله الأستاذ بديرو ، كاتب المقال ، فإنه جاء مصحوباً بإشارات توضيحية كادت تصل إلى نفس طول المقال نفسه ، هذا بالإضافة إلى الاشارات - المرجعية التي وضعها الكاتب في ثنايا النص ، التي ربما كان هدفها التخفيف من وطأة الدليل المرجعي الطويل . وقد قمت عند الترجمة بإضافة هذه الإشارات إلى مثيلاتها في الهوامش مما أدى إلى زيادة عددها وتغيير أرقامها الأصلية . كما أنني رأيت من الأهمية بمكان الاستفادة من فرصة نشر مقال مترجم من الأسبانية حول شاعرنا الكبير ، فحاولت جمع الجهود التي قدمها الاستعراب الأسباني حول شعر البياتي ، فكانت النتيجة إضافة الجداول الذي يتقدم الهوامش - * - متضمناً الدراسات والمقالات والترجمات المنشورة أو التي لدى أصحابها تأكيد خطى من أحدث دور النشر على نشرها ، كما هو الحال في كتاب « حبي أكبر مني » وثلاث قصائد من ترجمة فيديريكو أريوس مستصدر قريباً في مجلة « استافيتا ليتيراريا » المدرّبة . وقد جاءت - القصائد في الجداول مرتبة حسب ورودها في « ديوان البياتي » الصادر بأجزائه

ثلاث مدن إسبانية في شعر عبد الوهاب البياتي *

ترجمته وتقديم محمد عبد الله الجعدي

* بعد التدقيق - قائمة بالمقالات والترجمات الشعرية التي خص بها شعر البياتي باللغة الأسبانية ، مع الاشارة الى مصادرهما حتى نهاية ١٩٨٠ في نهاية المقال .

الثلاثة سنة ١٩٧٩ وأخر كتاب بعنوان «ملكة السنبلة» صادر هذا العام ١٩٨٠، عن دار العودة ببيروت. وعلى هذه المجلدات الأربعة اعتمدت في مراجعة النصوص الشعرية المترجمة وإعادتها إلى النص العربي، في حين اعتمد الكاتب على النواوين التي كانت تصدر للشاعر متفرقة قبل جمعها في المجلدات الثلاثة، وعليه، فمعد الإشارة إلى المصادر الشعرية ذكرت رقم المجلد ثم ابعته برقم الصفحة. وكان من الطبيعي أن تظهر بعض الفروق البسيطة بين الطباعات التي اعتمد عليها الكاتب والتي اعتمد عليها المترجم، مثال ذلك أنه لم أعر في الطبعة التي اعتمدت عليها، حل قصائد مثل «كوريا» و «الليل فوق عمان» وبالعودة إلى الشاعر نفسه أخبرني بأن الأولى من ديوانه «أباريق مهمة» والثانية من ديوانه «أشعار في المنفى» ولكن لأسباب... استبعد الناشر هذه القصائد من الطبعة المذكورة وعليه، فقد ألحقت كل من القصيدتين بنهاية الديوانين المذكورين.

أولاً - مقدمة :

١ - التعرف بالشاعر :

كان ذلك سبباً في الحوار والمناقشات المستفيضة التي تدرج حوله. بقي غير موعده جاء عبد الوهاب البياتي فأرضاً نفسه كواحد من أكبر الرواد البارزين المتحدثين باسم جيل «المدرسة الجديدة» في الشعر العربي، وهو جيل أجاد نظم أنواع من «الشعر الحر» متميزة جداً في نوعيتها، وغير تغييراً عميقاً عن أغراض الشعر الغنائي. كما أنه نجح أيضاً في توجيه الشعر العربي، بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، عبر مسالك تجديدية متنوعة. أنه شعر «جيل الخمسينات» الحماسي، الذي احتدم النقاش حوله، وهو ذلك الشعر الذي بالإضافة إلى المجادلات المزاجية التبريرية تقريباً، المجادلات التي تكون في العادة متطرفة ومتأقلمة بجلريتها السياسية والاجتماعية السابقة، يتوجب علينا أن نقبله كمرحلة مساهمة أساسية، لها قيمتها الكبيرة، في الأدب العربي هذه الأيام، تنقله كمرحلة مساهمة أساسية، لها قيمتها الكبيرة حتى (بصورة جزئية) في الأدب العالمي (١). وفي حالة البياتي بالذات، فإن ناقداً عربياً لم يساعده (للأسف) تكوينه الأكاديمي، كأستاذ على التخلص من حدة الرؤية التفسيرية (بصورة ليست مألوفة الحدوث في جميع الحالات) عرف منذ اللحظة الأولى كيف يقوم شعره^(٢).

وما لا شك فيه أن صدق التأكيدات السابقة سوف يكون ضعيفاً سواء لدى القارئ الأسباني العادي أو لدى جمهور المثقفين المحدود المهتم بالشعر المعاصر. كذلك فإن شعر البياتي وشخصيته هما أمران غير معروفين كثيراً، وذلك حتى لا نقول أنها مجهولان بالفعل لدى

في سنة ١٩٦٦ ولد عبد الوهاب البياتي في أكثر أحياء بغداد - التي هي ككل المدن الشرقية تقريباً تحتفظ بالسكان - شعبية، وهو منذ فترة اسم لامع لا يصل إلى شهرته وأهميته في حقل الشعر العربي المعاصر إلا القليلون. إنه شاعر لا جدال في سمو شاعريته، وربما

(١) «القارئ المهم والراغب في تكوين فكرة مبدئية ومفصلة - إلى حد ما - عن أعمال هذا الجبل من الشعراء يمكنه مراجعة كتابي «مدخل إلى الأدب العربي الحديث» مطابع مجلة للنداء، مدريد ١٩٧٤ وعامات الصفحات ٢٠١ - ٢٢١، كما أنني قدمت هناك مراجعة لآيزر شعره إلى كتابي «الشعر القريب والبعيد» مطبعة ١٩٧٠ سلسلة أدونيس، للجلد ٢٧٥ - ٢٧٦ في الكتاب المذكور ترجمت قصائد البياتي

(٢) احسان حباس : عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، بيروت ١٩٥٥

تقديم قائمة كاملة بدواوين الشاعر مع تحديد مكان وتاريخ نشرها^(١)، وسوف أقدم للأساء العربية الأصلية ترجمة مباشرة، تاركاً بالتالي ما يبدو لي في هذا المكان عبثاً من حيث كتابة اللفظ العربي بالحروف اللاتينية إلى جانب الترجمة الأسبانية لأساء الدواوين :

١ - ملاكّة وشياطين، بيروت، ١٩٥٠، القاهرة، ١٩٦٧، بيروت، ١٩٦٩.

٢ - أبريق مهشمة، بغداد، ١٩٥٤، بيروت ١٩٥٥، بيروت ١٩٦٧، بيروت ١٩٦٩.

٣ - المجد للأطفال والزيوتن، القاهرة ١٩٥٦، بيروت ١٩٥٨، القاهرة ١٩٦٧، بيروت ١٩٦٩.

٤ - أشعار في المنفى، القاهرة ١٩٥٧، بغداد ١٩٥٨، بيروت ١٩٦٦، القاهرة ١٩٦٨، بيروت ١٩٦٩.

٥ - عشرون قصيدة من برلين، بغداد ١٩٥٩، بيروت ١٩٦١، بيروت ١٩٧٠.

٦ - كلمات لا تموت، بيروت ١٩٦٠، بيروت ١٩٦٩، بيروت ١٩٧٠.

٧ - النصار والكلمات، بيروت ١٩٦٤، بيروت ١٩٧٠، بيروت ١٩٧١.

القاريء الأسباني. إن قلة الاهتمام بالأدب خارِج الاهتمامات السطحية المعروفة لمناهجنا التعليمية المقررة، والامكانات المحدودة التي تقدمها أيضاً الحركة العامة لمصادر دراستنا المستعمرة، التي تساور الظروف دون أن تقترب منها وتعايشها، تساعد على وجود ظواهر من هذا النوع، هذا على الرغم من أن شعر البياتي كسامن، بصمت، في دراسات متعددة باللسغة الأسبانية، تتناول الأدب العربي تناوُلًا شموليًا^(٢). هذا علاوة على أن البياتي كان موضوع دراسة أكاديمية موجزة بلغتنا الأسبانية، دراسة تميزت بالجديّة والاناقة ودقّة التفسيرات^(٣).

إن هذا الجهل المتفشّي يفرض على منذ البداية وبصورة أساسية عملاً أنا شخصياً أكاد أكون راغباً عنه، عمل يوجب على التخلي بصورة عرضية عن الخط التحليلي التفسيري الثابت المعتمد الذي أحيد اتباعه في مقالات من هذا النوع من أجل أن أقدم للقاريء معلومات ذات طابع عام تستخدم على مراحل في تشكيل إطار يكون أكثر ملائمة للموضوع، وبالتالي تساعد على فهمه.

٢ - أعماله الأدبية :

إن أول خطوة تفرض نفسها في هذا الطريق هي

(٣) يمكن أن نعالف إلى الرابع الواردة في الأشرطة رقم (١) من هذه المراسل المترجمات التي قسمت بآناً شخصياً وترجمات التي قام فليويكو أريوس لقصائد من شعر البياتي وهي ترجمات مجموعة في كتاب «الأدب العراقي للعصر»، منشورات قسم الأدب العربي للعصر والفكر، للنهضة الأسبانية العربي للثقافة مدريد ١٩٧٣ وأيضاً مجموعة المحاضرات المطبوعة ضبطة التخلي التي قدمتها ليوئور ماريث ماريث، ونشرت من الشعر العربي للعصر سلسلة أرسنل، رقم ١٥١٨ مدريد ١٩٧٣ حيث توجد ترجمة لبعض : قصائد البياتي.

(٤) أعاني المنفى، ترجمة وتقديم فليويكو أريوس، مدريد ١٩٦٩ وهو للكتاب رقم ٤١ من سلسلة الأركان التي كان يصدرها البيت العربي الأسباني هذا بالإضافة إلى أن الترجمة قد أعد أطروحة الماجستير بالبرالي في قسم اللغات اللسانية بجامعة مدريد الحكومية لوستي بختون، يدخل في شعر عبد الوهاب البياتي، وذلك خلال العام الدراسي ١٩٦٨-١٩٦٩ وكما أبلغني أريوس نفسه فإن مثالا له من البياتي سوف يظهر في مجلة «أكتيفي» وهو عبارة من إعادة تحرير لرسالة الماجستير سابقة الذكر كما أن أريوس أحسن عملا في ترجمة مقابلة شبه أجريت مع الشاعر نشرها في مجلة «المفارقة» والمجلة الأولى ربيع سنة ١٩٧١ الصفحات : ٣١-١٤٩ (كما دعا سابق الذكر في مجلة أكتيفي يمكن العثور عليه في الصفحات ٩٠-١١٢ من العدد ١٤٥، أبريل ١٩٧٥).

(٥) من هذه الشاعر أن يبلبل كتبه بقائمة شاملة تكاد تضم كل ما نشر له، لذلك كان الطفل للغة التي أنفعتها تدنا من شعر حيوان من الدواوين المذكورة وعلمه فصحيد تواريع ولما كان البشر ليس في فيه فضل على الأخطا.

اتفاقاً مع تطور البحث الذي نحن الآن بصدده على وجه الخصوص .

وأشير هنا إلى أن هذه المتقطعات تعتبر بالمفهوم الدقيق لشعر البياتي ، شعراً غنائياً وهو الشعر الذي جلب انتباهي على وجه الخصوص لإجراء هذه الدراسة ، فالتزمت بمراجعته مراجعة منهجية شاملة ، وتحليت بصورة مؤقتة عن الإشارة بنفس الطريقة إلى جهود البياتي كمترجم (وهي قليلة لا علاقة لها بالموضوع الذي أطره الآن) وعلى العكس من ذلك يتوجب أن تؤخذ بعين الاعتبار مسرحيته الوحيدة (حتى الآن) التي نشرها في بيروت سنة ١٩٦٣ بعنوان « محاكمة في نيسابور » عند القيام بأي دراسة شاملة وموسعة لموضوع يكون فيه موضوعنا ، دون شك ، مشمولاً . وسيكون للدراسة المذكورة حافز ومفوض هام في نتاج البياتي « المدينة الفاضلة » وهي نموذج يقدم مادة وفيرة للدرس والتأمل . وهنا تثار وتناقش العلاقة الجزئية القائمة بين الكثير من القضايا .

والبياتي كغيره من شعراء جيله مسموعي الصوت البارزين كتب ترجمة ذاتية « مذكرات » شيقة وشديدة الخصوصية ، وهي إجمالاً كتاب يفيد الدارس المهتم بشعر البياتي ، بما يقدمه من توضيحات أو بما يمكن أن يثيره أيضاً من خلاف وجدال . إنه كتاب « تحريفي الشعرية » المنشورة في بيروت سنة ١٩٦٨ وسنة ١٩٧١ (٣) .

وأخيراً لكي أنهي من رسم صورة لهذا النتاج بطريقة ملالة يبقى أن أشير على وجه التحديد إلى الجهد

٨ - قصائد ، القاهرة ١٩٦٥ .

٩ - سفر الفقر والثورة ، بيروت ١٩٦٥ ، بيروت

١٩٦٩ ، بيروت ١٩٧١ .

١٠ - الذي يأتي ولا يأتي ، بيروت ١٩٦٦ ، بيروت

١٩٦٨ ، بيروت ١٩٧١ .

١١ - الموت في الحياة ، بيروت ١٩٦٨ ، بيروت

١٩٧١ .

١٢ - بكائية إلى شمس حزيران والمرزوقة ، بيروت

١٩٦٩ (٣) .

١٣ - عيون الكلاب الميتة ، بيروت ١٩٦٩ .

١٤ - الكتابة على الطين ، بيروت ١٩٧٠ ، بيروت

١٩٧١ .

١٥ - يوميات سياسي محترف ، بيروت ١٩٧٠ .

١٦ - قصائد حب على بوابات العالم السابع ، بغداد

١٩٧١ ، تونس ١٩٧٢ .

١٧ - سيرة ذاتية لسارق النار ، بغداد ١٩٧٤ .

أعتقد أن هذه القائمة سوف تقدم ، على الأقل شاهداً جلياً على رغبة الشاعر الخصبة التي لا تنضب ، ومع أن العناوين لا تتساوى بالطبع في الشكل والامتداد ، فلا شك أنني شخصياً أشعر حقاً ، بالأسف لأن ظاهرة أساسية كهذه لا تصبح ، بصورة لا تقبل المقارنة ، ظواهر أخرى بالغة الأهمية مثل ظاهرة الإلهام الخصب عند الشاعر أو ظاهرة اهتمامه العميق أيضاً بقضايا الإنسانية وبهذا يتوجب على القاريء في هذا المقام أن يقبل بالمتقطعات الجزئية المختصرة التي تظهر

(٦) هؤلاء القصيدةتان مضمستان بخبرهما أيضاً في الديوان التالي : « عيون الكلاب الميتة » ، المنشور في نفس التاريخ والمكان .

(٧) « بلائيات » إلى كتاب البياتي هذا ، أنذكر كتابين مثابرين لها فلائياتها الكبرى : كتاب المصري صلاح عبد الصبور (ولد سنة ١٩٣١) « حياتي في الشعر » ، بيروت ١٩٦٩ انظر لهذا الكتاب . نشرته في الصفحات : ٣٣٥ - ٣٣٩ من العدد الثامن من مجلة « المنارة » ، سنة ١٩٧٢ . وهو مغفل فشكله كتاباً هذا : « أرتيادات في الأدب العربي الجليل » ، مطبوع ١٩٧٧ ولقبتها كتاب السوري نزار قباني (ولد سنة ١٩٢٢) : « قصي مع الشعر » ، بيروت ١٩٧٣ (انظر أيضاً مقال : « الأحاسيس بأبشائها وتكرارها في شعر نزار قباني » ، المنشور في ملحق الثامن والأربعين من صحيفة « النور مايلويس » ، المدينية اليومية ، عدد : ٣٣١ ، ١٤ : ١١ : ١٩٧٤)

أخرى أوسع وأشمل ، دراسة ذات تحديدات دقيقة ومنظمة ، تتألف على وجه الخصوص مفهوم اصطلاح « مدينة » في شعر البياتي من نقطتين ، الأولى مفهوم الاصطلاح كرمز والثانية مفهوم الاصطلاح كدافع ، ويبدو لي أن تمحيصاً كهذا يفرض نفسه من أول قراءة لأعمال الشاعر تحظى بالحد الأدنى من العناية . وبينما يحاول تمحيص كهذا أن يجري توسعاً ما في وقت لاحق ، فمن الطبيعي أنه سينمو ويصبح مظهرًا هاماً من مظاهر البحث . ولا شك في أنه لا مصلحة لي الآن في متابعة ذلك الاتجاه (لأن الأيام ، بالتأكيد كثيفة بإثباته) ولا في إثقال هذه المقدمة بالمراجع الغريبة أو الخاصة ، وسأكتفي فقط بتركه مطروحاً كدعامة للناسلات اللاحقة .

وسأطرح أول ملاحظة شخصية متمخضة عن هذه الاستقصاءات الأساسية التي أشرت إليها ، وبالفصل فإن القراءة المتفحصية لدواوين الشاعر وثمار هذه القراءة قد مكنتني على سبيل المثال ، من أعداد خمسة بطاقة تحتوي على المادة التي نحن الآن بصدد معالجتها . حول معنى « المدينة » سواء بمفهومه الخاص أو بمفهومه المجرد الذي يشير بوضوح وبمقدار متفاوت إلى مدن بعينها تكون مختلفة . ومن الواضح أن الدور الذي سيلعبه هذا المفهوم داخل هيكل القصيدة لن يكون دائماً ، مقوِّماً بنفس الدرجة ، ويتضح أيضاً أن دراسة لها تلك

التقدير الكبيرة الهامة التي عاجلت شعر البياتي . ودون الدخول في تفاصيل تبدو هنا في غير مكانها اكتفي بالتذكير في هذا الشأن على الأقل بستة كتب يمكن أن تؤخذ بعين الاعتبار ، بعضها مؤلف واحد والبعض الآخر لمجموعة مؤلفين^(٨) . يضاف إلى ذلك عدد ضخم ومتنوع من الدراسات المنفرقة في المجلات والصحف أو الدراسات الخاصة بشعر البياتي والتي انتهت الأمر بأصحابها إلى أن نشروها ضمن مقالات أخرى لهم في كتاب خاص . ونفس الدرجة بتوجب أن نشير إلى الاهتمام الذي به أصبح شعره يدرس ويقوم في الحقل الجامعي كرسائل ماجستير ودكتوراه^(٩) ، وهو أمر له دلالة إذا أخذنا بعين الاعتبار معاصرة الشاعر .

والآن أعتقد بأن المعلومات والاعتبارات السابقة ستكون شاهداً على أهمية ورتبة ذلك الشاعر الكبير الذي هو عبد الوهاب البياتي .

ثانياً : المدينة عنصر جوهري

١ - محور الدراسة

أكدت في السطور السابقة وربما بصورة عرضية على أن هذه الدراسة ، لكي يكون بالإمكان رؤية بعدها الحقيقي وأهميتها ، يجب أن تظل مشمولة في دراسة

(٨) من هذه المصادر الأساسية عن الشاعر باللغة العربية رجعت بصورة رئيسية خلال تحرير هذا المقال إلى الأعمال الآتية :

- ملصقات الإنسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي (عمل جامعي) القاهرة ١٩٦٦ النظر عرضاً للنقد فلما الكتاب في الطبعة ١٩٨٣ - ١٩٦٠ من المجلد الأول من مجلة « الثقافة » ١٩٧١

- شوقي خيس - المنفي والمذكور في شعر عبد الوهاب البياتي ، بيروت ١٩٧١

- عبد العزيز شرف : الرؤية الأدبية في شعر عبد الوهاب البياتي ، بغداد ١٩٧٢

- التمدن والتطور في شعر عبد الوهاب البياتي (عمل جامعي) بغداد ١٩٧٢

- صبري حافظ : الرحيل إلى مدن الحلم ، دمشق ١٩٧٣

(٩) حسب البليوطرالية إلى أعزاء الشاعر أن بديل نيا مجموعاته الشعرية فإن دراسات جمعية حول شعره قد قدمت لجامعات دمشق وبغداد وجمهورية تشيكوسلوفاكيا وبلغراد ومدينة (الكومبوليتسي)

مدينة الشاعر التي لا يكاد يزول عنها
الشباب ، بالرغم من شمس الشرق
الساطعة - معه ، بعيداً عن أحسن
الفصولين والأدياء^(١٠) .

إنه واقع فيه يظهر مباشرة عنصر المشاعة المعقد في
تصادم القوى المتعارضة التي تستحمل للجماعة توتراً
جدلياً ، غريباً و متميزاً :

« فالشاعر ليس نوم ليل وقيام نهار وسيراً
على قائمتين ... إن الشاعر شيء غير
هذا .. إنه مدينة حقيقية لها وجود
واقعي ، مدينة كبيرة مترامية ، متنوعة
الأنسنة والطرقاوت وفنون العمارة
ومستويات السطوح والتنظيم ، ولكنها
مدينة غريبة ، تختلف عن سائر المدن ،
مدينة لا يكاد يزول عنها الشتاء ، الظلمة
ترسخ سلوها في ساعة مبكرة جداً من
النهار هناك . ويوم العمل في تلك المدينة
لا تقوم قائمتي في ضوء الشمس ، بل في
المساء تحت أضواء المصابيح ، وفي بداية
نشأتها تسود الوحشة الفظيعة المرعبة
دروب تلك المدينة ومغائبيها .. ولا بد من
فتحها وكسر شوكة وحشيتها وعدم -
إكترائها ويوماً بعد يوم يروض من أخلاق
هذه المدينة الوحشية ما يروض .. وتكثر
في شوارعها ومغائبيها الأضواء وتشتعل

المواصفات يجب أن تتوفر لديها نسبة مئوية كافية من
الدسم من نفس المغامرة الكامنة في نفس الشاعر . وهي
مغامرة جابت الأفاق واتخذت بعداً سياسياً^(١١) الأمر
الذي سيجعلها تتمخض عن ملاحظات تكميلية شيقة
حول تطور شعر البياتي ، سواء حدث ذلك حسب
مفاهيم زمنية دقيقة أو بوميات أو بصورة أخرى مغايرة .
والمطلوب هو أن دراسة كهذه تقوم على النتائج الكثيرة
الترتبة على مادة البحث يجب أن تتطور بكياسة تفسيرية
مفرطة . وطبيعي أن لا أطمح الآن ، إلى الوصول إلى
الهدف وإنما أتوقف عند التأكيد على ما أشرت إليه : إنه
ذلك البعد الهام .. تلك الدلالة التي لا يرقى الشك
إليها .. تلك الدلالة التي تحتوي في شعر البياتي على
عنصر « المدينة » .

ويكون مفيداً التذكير بأن الشاعر نفسه قد أكد
بوضوح على هذه الدلالة ، بالإضافة إلى أنه أصاب في
إعطائها بعداً عزيزاً وعاطفياً ، أدى إلى بروزها بروزاً
فعلياً واقعياً . وبالفعل فإن من يقرأ « تجريرة البياتي
الشعرية » سالف الذكر ، يستطيع أن يرى بجلاء كاف -
هذا ما أنتصروه - مقدار التوازي بين الشاعر والمدينة ،
وهما المضماران الأصليان للعمل المبسط .. هما
المضماران اللذان يفرضان معاً انطلاقاً من شعر البياتي
الغنائي :

« ولكن الطفل الذي كتبه أنا ، والذي
انحدر من أعماق قرية فقيرة حكم عليها
بالصمت منذ آلاف السنوات ، كان يحمل

(١٠) كلام البياتي هنا يتسم بالأيديولوجية اليسارية وجوهرية متجسدة في التصريفات والتشبيهات والمعطوف التي من شأنها أن تصاحب مثل هذه الإتيهات في لغتها . انتهيات تخرج
فيها الإضطرابات والنكالي وصعوبات العزل بفترات ذات ازدياد حثيثي في الميولون الرقائقي واللغوي .. انتصب لفترة ما إلى الحزب الشيوعي ولكنه ما لبث أن تركه بسبب حبس
الأيديولوجية التي كانت تشكل ميلا على فترات البياتي الأيديولوجية والقصورية : كانت ممانته دورية للظواهر الجغرافية والنفس على اختلاف أجناسهم مغرب واسعة ودولية
قائمة حرف البيئة والنفس في البلدان الاشتراكية ، في النماذج العربي ، في الوطن العربي شرق وغربه ، مغرب منه بإصرار واستمرارية بالتجارب اللغوية لغرامسكي . وثنا آدم
هذا للثقافة السريعة البسيطة لأنها تعني الآن خروج نبي في الفرجة شقة الشاعر .

(١١) تجريرة الشعرية ، ميوان البياتي ٧ : ٨٧ ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ١٩٧٩

أصابعه ، بعد أن علق على بابها لافتة تقول « ممنوع الدخول »^(١٦) .

هذه الاستحالة كعنصر أساسي في تحقيق العمل الجماعي المتكامل في مدينة الشاعر (أو الشاعر - المدينة) لا بد وأن تشير تحثاً إلى بعد ديناميكي رائع في أعمال الشاعر . وهكذا فإن هذا الصراع المريب بين العناصر المتناقضة - « الذي يأتي ولا يأتي » - هذا التغير الاشكالي الختمي بين الحلم والواقع ، بين الفعل والحلم الكامن أصلاً في شعر البياتي ، وعلى وجه الخصوص فيما كتبه خلال الأعوام العشرة الأخيرة على وجه التقريب^(١٧) ، يتوجب عليه أن يتزعم بالقوة إلى إبداع أو الهام راق ، مدينة المستقبل ، المدينة العليا المثالية ، « نيسابور الجديدة »^(١٨) ، إنها كما يقول ماركس : عملية تكامل عناصر متساوية في المادة والمثل^(١٩) أن « معنى ذلك أن ببغاوات الفلسفة ومروجي دعاة الأمل الكاذب ويأتي صكوك غفران المدن الفاضلة التي لم تولد بعد - ولكنهم يهرعون على أنها قد ولدت - هم

المواقف في المدافئ ، ولكن الجليد يظل على حاله مغطياً بفلالته البيضاء كل شيء »^(٢٠) .

ومدينة الشاعر هي وحشة ، هي حالة مستعصية على الفهم « مدينة الشاعر أوصدت أبوابها إلى الأبد »^(٢١) وبالتأكيد فـ « إن الناس لا تفهم الشاعر ، لأنهم لا يفهمون إلا الحقائق - الموضوعية السطحية ، أما الغيب والجليد اللذان ترقد تحتها مدينة كاملة ذات أبعاد مترامية تعيش في الغموض والوحشة ، فذلك أشياء لا يفهمها الناس الذين لا يمترون إلا بالحقائق الملموسة من قبيل « ممنوع التدخين » « ممنوع البصق » « الوقت من ذهب »^(٢٢) .

ولكن الشاعر قادر « على تحمل البئذ والغربة والوحشة والصمت في عالم حكمت عليه فيه الآلهة بهذا العذاب ، لأنه سرق منها النار الالهية لأخوته البشر »^(٢٣) حتى ولو أدت به الأمر إلى أن يلجئه الساحر الذي « يغادر المدينة متسللاً في صمت الليل على أطراف

(١٦) المصدر السابق ٢/ ٢٩ - ٨٠

(١٧) المصدر السابق ٢/ ٨٨

(١٨) المصدر السابق ٢/ ٨١

(١٩) المصدر السابق ٢/ ٨٦

(٢٠) المصدر السابق ٢/ ٨٧

(٢١) ويغلف قوته إزاء هذا التحول اللاإرادي المتغل من الحلم إلى الواقع ، وكما هو الشأن في جميع قصائد المجموعة ، يختر اليأس فجأة شفا حل فجأة . بعد تجربة الأمل العجائبي هذه ، تأتي تجربة أخرى من الحلم وإعادة الأمل بشكل أقوى وأعمق . إنه صراع نفسي ، يملكه القوي عادة ، إذ لا يمكن حل مسوئى حبل ، قبل مسوئى باطن (محمد زرافات : التوضيح الثوري في شعر عبد الوهاب العلي ، صفحة : ٨٩ وهو أهم مقال في الكتاب المذكور الذي أعد عنونه من هذا النقال) وبه زرافات إلى أن تكرره : قبل أن ندعو إلى الحلم يجب أن ندعو إلى العمل ، (التوضيح الثوري صفحة ٨٨) هي فكرة أساسية عند البياتي . ويبدو لي أنه سيكون من الأهمية بمكان قراءة هذه الصفحات مع انتباه إلى أن قصصات زرافات يسودها عالمها الفصيح الأيديولوجي السياسي . ويجدر الإشارة هنا إلى أن الاضطرابات والاضطرابات التي تعصفها هذا النقال قد قلت على ديوان « الموت في الحياة » ، الذي هو ديوان بالغ الأهمية بالنسبة للموضوع الذي نطرحه وخاصة بما يخصه من القصائد الثورية الماركسية .

(٢٢) دراسة هذا المدافع أمر طرقة كل النقد والمعلقين الذين تصعدوا للدراسة شعر البياتي في مرحلة التضييق ، وهو أمر طبيعي ومنطقي لأن الموضوع يفرض نفسه من خلال الرقعة بسيطة لشعر الشاعر ، مدعومة بتفسيرات المتخصصة للقصيدة للبياتي . ومع ذلك فإن - التفسيرات تلك بطيئة أيضاً ، بصورة خاصة من مناسية لأخرى وكطالعين على تلك تقدم مقالين فقط : زرافات مثلاً يبتلي الأطلالية في تفسيراته للأهمية السياسية ، في حين أن صوري حافظ يصب تحليلات في إطار فلسفي غامض أكثر تشامسا ، ولو أنها لا تفلح من انحراف هذه للبيانات الاجتماعية السياسي ، ومن هنا يبرز أهمية تلك المقدمة الطويلة التي يكتبها هذا النقاد لقصي القلب ككتاب « فرسول إلى مدن الحلم »

(٢٣) مجريه القدرية ٢/ ٣٣

عن الذات « الأنا » وعن الكينونة الكاملة التحقيق والتفسير ، وعليه فإن غيبية الديناميكية التي انتهت هو أمر يجلب بصورة رهيبة وفي نفس الوقت ، أيضاً يقلل من شأن شاعر ذي حركة و « ثورة » كالبياي (٢٢) والمؤكد أن كثيراً من الدوافع والرموز الأخرى الواردة في شعر ليس هال إلا أن تنضوي تحت لواء هذه الخاصية الشعرية الرؤيوية الخاصة عند الشاعر ، كعنصر شكلية أصيلة ومكثفة التنظيم (٢٣) . فمع ذلك ومن خلال هذه الظاهرة المدهشة من الغموض والوضوح والتي على الدوام وبالرغم من كل شيء تعني الشعر - الذي هو طابع غموضه حقيقة واقعة - وهو الشيء الوحيد الذي يمنح الآن - تجلده بصورة جيدة ، إنه

الصمدون وحدهم (٢٠) وأنا في طريقي إلى المدينة التي لم أصلها بعد (٢١) . بالرغم من المحاولات العديدة المستمرة في الوصول إلى الشاطيء .

حسباً . ان فقرات كالسابقة وأخرى كثيرة مشابهة يمكن أن تضاف فتشير سلسلة طويلة جدلية من الملاحظات والتعليقات المناسبة كي تجعل في الامكان اتباع طريق استقصاء نفسي وعاطفي خاص . بمعنى أن يكون هذا البحث عن المدينة الفاضلة حثيثاً ومكثراً ، دقيقاً وسامياً في مدينة ، كل ما فيها يكون مفسراً ومبرراً - على استحالة تتابع ذلك - فإن ملاحظات كهله قد لا تزيد عن كونها انعكاساً وتغطية على البحث المبرر

(٢٠) للرجع السابق ٢/٧٦

(٢١) (لمنذ عام ١٩٦٦ وهو عام مولدى وأنا في طريقي إلى لفظة التي لم أصلها بعد . والغريب أن الشعر الذي هو نتاج الموت والميلاد هو الذي كان يفسر المدينة ، وكنت أنا الذي أريتها مدينة (تجربتي الشعرية صممة ٧٦) وجعل كهله تكشف عن أن الشاعر لديه تصور رائع ومثيق إلى حد كبير من أصله وعلى هذا فهو أمر غريب وتلقه شعر البياي . وكذلك تكشف بالإشارة إلى زوايا التي يصيب في أصله للقيم يبدأ عربياً كاملاً ، أما هنا في هذا الجهد العربي للغموض ، فقد ارتفع صوت لحي من بين مئات الأصوات العربية ، وقال على الفور - من لمحيب إلى الحلو - ويمزج - الانكشافات ويكشف العملاء ، في بلد كما في العالم أجمع . ولم يكن هذا الصوت بطبيعة الحال سوى عهد الروماني البياي ، ذلك لفضي ، لهاجر مدينا بحثاً عن الجليظة بحثاً عن المدينة الفاضلة الخفية في الطريق (الندوة الثوري صممة ٧٦ و ٧٧) وهي أحكام عهد في الكشف عن الجهد والوزن السياسي للذين يكمنان في شعر البياي . حول هذا الموضوع بالذات ، يمكن الرجوع أيضاً إلى مقال النقاد السوري الشاب : بدر الدين المروزمي : « عهد الروماني البياي والبحث عن مدينة في قوله بعد ، المشهور في مجلة الظلمة ، دمشق ٢٤/١٠/١٩٧٠ »

(٢٢) أظن أنه يتدحج في تصريحات وانكشافات حول شعر البياي وطريقته في استخدام الرموز واقتان رسم الصور الفنية التي أنا شخصياً اعدت وأسعدت من العناصر الانسانية في شعره ويمكن الكشف عن القدرة الجارية التي يتمتع بها في تحريك هذه العناصر ، على اسنن دجالي ، تحريكاً عميقاً . ويطلق الفكره تلك تبرز تلك العناصر بتركيبها العميق ونقلها البراق بروذاً عالياً في أبيت جملة كهله التي تفتلها من أعمال الشاعر :

من يتوقف الزدب في ذاكرة للمحكوم بالأعلام قبل الشغل ؟

ديوان البياي ١٠/٧

كفرال شارده تجري كلاب الصيد في أمثاله ، يتركه ليل لليلة

(ديوان البياي ١٠/٧)

من ذا الذي يترن في الليل قميص الفان ؟

(ديوان البياي ٢/٣٦٦)

وبهذا يتجلى طابع سليمان كالت في مساهمته في الوندونج الثوري ، أن يؤكد على « أن صورة الحلم لا تبقى استقرية بل إما تأخذ شكلاً لفضالياً »

(٢٣) وما أنه ينبغي أن استعبد ، الويلة ، استعبد ، والافراج ، فلي استعبد نفسي ، اثر تسجيل للاطلاع السابقة ، بتقديم افراج جديد : أنه عند القيام بدراسة اخرى شاملة للموضوع الذي تناوله هنا مفسرين لفظ على أحد جوانبه ، يجب أن نحاول وندرس بعض جديد عناصر اخرى مثل : الفلاح والفقره والرميب . . . الخ ومن عناصر عامة ومهمة ولها طابعها الخاص جداً في شعر البياي عامة .

المتنوع^(٢٥) وليس لدينا ما نضيفه أيضاً لما يعطينا بصورة جماعية سوى أن «جيفارا» و«بيكاسو» مشمولان في القائمة الطويلة^(٢٦).

فماذا يعني الشاعر بذلك؟ إن كلماته في هذا المعنى كلمات كاشفة أيضاً: «حاولت أن أقدم» البطل النموذجي في عصرنا هذا، وفي كل العصور في موقفه النهائي (وإن أستبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعماق حالات وجودها، وأن أعبر عن النهائي واللا نهائي، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء. وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن إلى ما سيكون^(٢٧)) كما أنني أشك في أن هذه الكلمات تعبر بما فيه الكفاية من الوضوح عن البعد الرمزي الذي يسعى الشاعر إليه، ويغتمعه بصورة عرضية على هذه «الشخص» شديدة التنوع، بصورة تجميعية مازجة ومألوفة لا يتبادر الشك إليها. إنها طريقته - في الإبداع الشعري.

ومساجري توضيحاً قصيراً ثانياً، ولو أن هذا التوضيح يؤدي في المقام الأول مهمة تفسيرية على مدى هذه الدراسة، مهمة تكون متبناة بصورة جزئية أيضاً، وأخيراً مساجري هذا التوضيح لما له من دور مؤثر على مستوى عالٍ من الوضوح وتفهم النفس «الذات» ولو أن ذلك لا يعني أنه قائم على أساس نظري نابع من نفس

ذلك المعنى المدعش الذي يمكن في مفهوم «المدنية» المتعدد المعاني في شعر البياتي خاصة الذي لا نجد فيه الشاعر، من ناحية أخرى، إلا رفيق رحله وعلم استقرار لكثيرين غيره من كبار الشعراء الغنائيين المعاصرين^(٢٨).

٢ - ثلاث مدن معيها :

في كل هذا المضمار والمناهج الشخصي الذي ربما اختلط فيه حتى الآن، الضوء بالضباب بمقدرة ورائية عرقية، تتسامد: بأي مهمة يقوم، وأي تطور تحققه ثلاث مدن إسبانية يعينها: مدريد وقرطبة وغرناطة التي يوليها الشاعر عناية كافية؟ هذا هو الميدان المحدد لهذا البحث.

ومثل البداية أود الإشارة إلى أنه ليس هناك أي نوع من الفضولية أو التفعية أو الشوقانية في الاهتمام بهذا الموضوع، وأذكر بأن معنى كهذا يمكن التماسه بوضوح كبير من نفس تصريحات الشاعر، نلمسه بالفعل عندما تذكره بصورة تفصيلية الشخصوس شديدة التنوع، إنسانية كانت أم ثقافية أم طبيعية، التي راح الشاعر يختارها في قصائده. فمدريد وقرطبة وغرناطة تشكل بالضبط جزءاً من ذلك الشئج الشعري الطويل

(٢٤) كستالين بارزين يمكن أن نذكر: الغرناطي وكافاليس. وطبعاً أن تكلف لنا دراسة لوركا التي قد تكون طرفة العرافات وكثيرة إلى أبعد الحدود من تشابهات واختلافات أو روابط أو بصمات أو تأثيرات مبلدة لأصنام مواطنات العظيم ليدريكمو الذي سأل على إعجاب الجميع، في الشعر العربي

(٢٥) مجريبي الشعرية، ديوان البياتي ٣٦/٢

(٢٦) لا أريد التنازل هذه الدراسة الأولية بالرغم من التفصيلية للاستعلام الواسع - مع أنه مصحف وينطق عليه بصورة متواترة - الذي قلده هالين الشخصيون «المسجلين» - كثيرهما من شخصيات ثقافتنا القارية الأطراف والفنية في توجهها في الشعر العربي للمعاصر. ولتأكيد سيأتي الوقت الذي نعود فيه إلى الموضوع، فندرس هالين الشخصيتين في الأطلال المبهجي الدقيق الذي تصطلحه.

(٢٧) مجريبي الشعرية ٢/٢ - ٣٦. هذا الصطلح يحسر الشاعر على إمكانية تسمية هذه القصائد بالشعر الليتورجي: «لقد حاولت أن أراقب بين ما يهوت وما لا يهوت، بين الخاص واللاشعري، بين الخاص والعام والمجازي الخاص، وعظمت هذا على مسألة طويلة في البحث عن الألفاظ الفنية. لقد وجدت هذه الألفاظ في التاريخ والرمز والاستطورة، وكان اختيار بعض شخصيات التاريخ والاستطورة والمذ والامهر ويظهر كتب التراث من خلال، فراع، من - للغة الاجتماعية والكونية - أصعب الأمور، ولم يكن هذا الاختيار طرأ على، فقد كانت نتيجة رحلة طويلة مدنية» (مجريبي الشعرية، المصطلحات ٣٦ - ٣٧)

أعمال الشاعر . وسأعتبر هذه الأعمال كما لو كانت مقسمة أو مؤلفة - من الطبعي أن تكون قد كتبت بصورة متوالية ومستمرة لأن «الرحلة» في شعر البياتي تبدل في أساسية في أعماله بالرغم من وجود بعض المظاهر المعارضة في ثلاث مراحل متتالية ، حيث تتضمن المرحلة الأولى الدواوين المنشورة حتى سنة ١٩٦٥ ، - وتتضمن الثانية الدواوين المنشورة بين العامين ١٩٦٦ ، و ١٩٧٠ ، وتتضمن المرحلة الثالثة الدواوين المنشورة منذ سنة ١٩٧١ .

وكما أن الأمر ليس فضولياً إقناعاً فإنني لا أود الآن الدخول في تبريراته الملحة - بمصادرها الجليوغرافية الواردة المثبتة ، باعتبار أن هذا العمل في جملة يقع خارج اهتمام هذا البحث ، الذي هو بحث ذو طابع عام في شعر البياتي . ومع ذلك ، فيما يشار به إلى الشطر الأول اكتفى أيضاً بإيراد نفس الحجة القوية التي قدمها الشاعر بصورة مختصرة وسلسلة وإذا كنت أعود هنا للحديث عن تجريبي الشعرية مرة أخرى ، فلذلك لأنني قد تخطيت الشاعر الذي كتبه قبل ثلاثة أعوام . فلقد ولد في خلال الأعوام الثلاثة هذه «الذي يأتي ولا يأتي»

و «الموت في الحياة» وهوان ديواني الجديد و الكتابة على العطين «بدأ ينقأ أبوابي بعنف في هذه المرة ، وهوان أولي قصائده قد بدأت تعبرم»^(٢٨) والبدية التي لا جدال فيها هو أن اهتمام ودراسة النقد التحليلي لشعر البياتي يعايشان هذه المرحلة الجديدة المختلفة التي تبدأ سنة ١٩٦٦ ، بصدر ديوان «الذي يأتي ولا يأتي» وتبلغ الأوج بصدر ديوانه التالي «الموت في الحياة» الذي سيتضح فيه مفهوم «غرناطة» وضوحاً كبيراً^(٢٩) الأمر الذي يساعد على وجود المرحلة الثانية ، ولدى قناعة شخصية بأن ديوانه الأخيرين : «قصائد حب على بوابات العالم السابع» و «سيرة ذاتية لسارق النار» يعطيان صورة مختلفة لهذا الشاعر ذي الطفرات الفجائية منقطعة النظير^(٣٠) ولو أن تمجيداً كهذا يرتبط مباشرة وأكرر بأنه لا يستطيع أن يكون أقل من ذلك - بإنتاجه السابق^(٣١) .

ثالثاً - البواحي والرموز في المدن الثلاث :

١ - المرحلة الأولى :

لا شك في أن مدريد هي المدينة التي ستحتل أساساً

(٢٨) جبري الشعرية ٣٠/٢

(٢٩) بالرغم من أنه في ملاحظات لاحقة ستعرف لنا فرصة تقديم بعض للملاحظات النقدية المناسبة حول ما نحن الآن بصدد نقى سبق الأحداث لقول بأن الشاعر نفسه قد منح ديوانه الأخير هذا «الموت في الحياة» اهتماماً بالغاً ، إما ديواني الأخير ، «الموت في الحياة» فهو قصيدة واحدة طويلة مقسمة إلى أجزاء وأما الأخير من أسطر أعمال الشعرية لأنني اعتقد أنني حققت فيه بعض ما كنت أطمح أن أسقطه . فمن خلال الرمز الذاتي والجبري ومن خلال الأسطورة والشخصيات التاريخية القديمة والحاضرة ومن خلال فكرة الفورة التي هي محور من خلال الموت ، ومن خلال فكرة وحدة الزمان والموت في الحب ، عبرت عن سنوات الحرب والظفر والانتظار التي طغلتها الانسانية عامة والامرية الشعرية خاصة ومن خلال مرة نفسى أنا أيضاً ، (جبري الشعرية ، الصفحات ٤١ - ٤٢) .

(٣٠) النموذج القوي في شعر عبد الوهاب البياتي ، صفحة ٩٠ .

(٣١) زيادة على ذلك ، يستند أن تؤكد على أن مسيرة البياتي الشعرية هذه يكملها تقدم بالتحديد على خاصية أخرى في شعر البياتي ليست أقل أهمية : أنها وحدايته الجغرافية وأصنافه الجليقية للاندماج . هي خاصية أساسية التركيب تكثف من الانتظار أو التفتيش للغمري الذين يميز أعمال كبار الأدباء ويكف بها على خاصية تلك ذات الطابع الانساني الاصيل الذي لا يبدل . وأقن - دون أن تكون في أية في اللغة أي معيار لكل «غير فرعي» للشعرية - أنه في أعمال فخر كطونيو متشاور مثلاً ، لوميلان توماس أو فورتنتو ييسوا أو أعمال في شعر آخر كبير ، لن يكون «الضمون» و «الحدث» - بالصلطينين المعززين للتحليل ، الأمر الذي يخلق هؤلاء الشعر - معدهم الإنسانية والفردية . ولد راني النقد العربي للمعاصر لهذا خاصية في شعر البياتي وبيداه للمعنى يكتسب على وجه التحديد أن نقى إلى ما ورد في صفحة ٣٧ من كتاب عبد العزيز عرف : الرقعة الابداعية في شعر عبد الوهاب البياتي ، و ص ٣٧٣ من كتاب النموذج القوي

وعلى أبواب مدريد وفي أسواق طهران
القديمة
وعلى السوق ، وفي أحياء شيكاغو
الدميمة^(٣٢) .

ويحتفظ طابع الإشارة الى المدينة بنفس صورته في
دواوين لاحقة ، كما هو الحال في قصيدة مهداة ، بطريقة
ليست أقل إيماء ، الى غوركي :

منازل الأحباب في الدرب
مضيئة

فانزل على الرجب

بحارة و الفولغا ،

وعمال و مدريد ،

يغنون من القلب :

رفيقنا^(٣٣)

أو في قصيدة أخرى بعنوان « أبو زيد السروجي »
المحتال الشهير ، بطل مقامات الحريري^(٣٤) البطل
غريب الأطوار الذي يمثل نموذجاً لعدم المبالاة
اللاشعوري أمام المآسي الإنسانية الكبرى التي تحدث في
أي مكان وزمان :

كان يغني

عندما أغار هولاء على بغداد

واستسلمت و طرواد ،

وعلفت في قلب و مدريد ، وفي أبوابها

الأعواد^(٣٥) كما يجب أن نرى كيف يقفز

ذكر مدريد في إحدى قصائد الشاعر التي

تقوم على شخصية أسبانية أخرى ،

بأكبر قدر من الاشارات في شعر البياتي .. وليؤخذ
كمثال على ذلك المقياس الكمي لهذا العنصر فإنه
سينعكس ، مع ذلك بشكل مناسب عندما يكون
المقياس الكيفي المحتمل للمقارنة مقياس للجميع .
فمدريد ستكون أكثر المدن الثلاث التي نحن بصدها ،
وروداً وتردداً في أكبر عدد من القصائد ، ولكن الذي
يعلن ويرى بصورة أكثر اتزاناً وثباتاً ، هو ببساطة الأكثر
شهرة ، ولذلك سبب يستطيع تفسيره تفسيراً كافياً : انه
استخدام ذلك العنصر استخداماً سياسياً واضحاً .

وعليه ، فنحن لا نستغرب أن تكون هذه المرحلة
الأولى من حياة البياتي في مجموعها أكثر مراحل حياته
انجماً نحو اليسار . وبالفعل تبدو مدريد هي المدينة
الوحيدة التي تحظى في ضوء هذه النظرة وإيمان لا يقل
صلابة عما أشرونا ، بنصيب الأسد من هذه الاشارات
حيث يظهر أول ذكر متكرر لهذه المدينة ، في ديوانه
الثالث وبالتحديد في قصيدة « رفاق الشمس » حيث
تأتي مدريد مصحوبة بمدينتين أخريين هما : طهران
وشيكاغو اللتان لا يمكن أن تقعا موقعاً حسناً من شاعر له
موقف البياتي العقائدي :

على أبواب مدريد ، انتظرنك طويلاً .

ولعينيك ، رفيق الشمس ، خضبتنا

الحقولا .

واقترشنا الأرض في أسواق (طهران)

القديمة

وأكلنا الشوك والصبار في أحياء

(شيكاغو) الدميمة

(٣٢) ديوان البياتي ٣١٠/١ دار العودة ، طبعه للثقة ، بيروت ١٩٧٩

(٣٣) ديوان البياتي ٣٠٠/١

(٣٤) لذهب شرقي (تولى سنة ١٩٢٢ ميلادية) يعتبر واحداً من أسئلة هذا الفرع من الفرع - الذي هو فن عربي أصيل يجد البعس له مشابهات في قصص الشطار ، والغازي - . الأسباني المهتم بكتبه مراجعة كتاب غوان بيريت شديد التوثيق و الأدب العربي ، صفحة ٩٩٢ وما يليها و صفحة ١٢٥ وما يليها ، و لمجلة الطبيعة العدد ١٩٧٢

(٣٥) كلمات لا تموت ، ديوان البياتي ٥٦٩/١

مشهورة ومحبة جداً لدى البياتي ففي
قصيدة « الى بابلويكا » يرد ذكر مدريد
على هذه الشاكلة :

أغنية اللون الجريح تعبر
النهر

تنت من أهدابها رائحة المطر
تغمز للقمر

ترقص حول نفسها
تضاجع الزهر

تريح نهديا على الوتر
تصيح جذران مقاهي الفجر

تستولي على كآبة الحجر
تشخذ من مدريد

في بيوتها
خناجر العجور

تمزج في خصلتها السماء
والعالم والقدر

وتحرم البشر
من نومهم

من أن يموتوا في سرايب من
العجور (٣٦)

ولكي نصل الى ما تبدوا في أنها أكثر الاشارات كثافة
وحدوثاً خلال هذه المرحلة ، نقدم الجزء الأول من
القصيدة المهداة الى « ارنتس ممنغواي » والتي فيها يأتي
الشاعر على ذكر لوركا وغرناطة :

الموت في مدريد

والدم في الوريث

والأقحوان تحت أقدامك والجليد

أعياد أسبانيا بلا مواكب

أحزان أسبانيا بلا حدود

لمن تنق هذه الأجراس

لوركاسامت

والدم في آنية الورد

وليل غرناطة تحت قبعات الحرس الأسود والحديد
يموت ، والأطفال في المهود

يبكون

لوركاسامت

وأنت في مدريد

سلاحك : الألم

والكلمات والبراكين التي تقلد بالحمم

لمن تنق هذه الأجراس ؟

أنت صامت ، والدم

يخضب السرير والغايات والقيم (٣٧)

انه سياق شعري مختصر ، لكنه واضح عن « الموت
في مدريد » ، عن المدينة الضائعة المكيدة بالاعلال ،
المدينة التي لنفس السبب يحلم باستعادتها ، وليس غريبا
أن تتكشف نوايا الشاعر فيما بعد ، في نهاية قصيدة من
قصائد هذه المرحلة الأولى ، قصيدة ذات طابع غنائي
مهداة الى زوجته : هند . ويلاحظ من ناحية أخرى أن
نبرة حزن واضحة قد ظهرت في أعمال الشاعر ، كما
يتضح بأن شعره كان يتعرض لخطر أن يتحول ويظل
منحسرا ببساطة داخل سلسلة من منشورات الهجاء
وردود الفعل البشيرة المتمشية مع ما هو سائد في
المجتمع . لكن البياتي يشرع في سلوك «دوب» تغص

(٣٦) التار والكلمات: ديوان البياتي ١/١٩٥٣ - ١٩٥٤

(٣٧) المصدر السابق ١/١٩٥٥ - ١٩٥٦

من شأنها ، حسب اعتراف الشاعر نفسه ، فهي التي أحدثت الصدمة الأولى في نفسه^(٣٩) بهويتها المجردة من الإنسانية ، فهي مدينة « الاسمنت والحديد والصفيح وعلب السردين وكل شيء يثني به ، ويتأمر ضده . فلم يكن هناك مكان في علب السردين هذه للمشتاق المتراجدين الذين يبحث كل منهم عبثا عن قم الثاني في الظلام . ان مدنا كهله ، لا تلبث أن تنفض بكلاب صيدها ، وذباها على جنة أهل الحب وتحملها إلى أنقاض ورماد ، لأنها مدن تعادي الله والانسان والحب ، ولا مكان فيها إلا للصيرافة واللصوص والسطار والمخلوقات التي كانت بشرا »^(٤٠) وساء كان الأمر مع أو ضد (وهي قضية ، امكانيات النقاش فيها كبيرة جدا) فإن خاصية « الاستحداث » هذه لا تقتصر فعلا - كما أظن - عند البياي ، بالعاصمة الأسبانية^(٤١).

٢ - المرحلة الثانية :

وكما أسلفت ففي هذه المرحلة الثانية سأتناول نتائج الكاتب الشعري الذي ظهر في مجلد واحد يتضمن ما

بالمصاعب والصراعات دون أن يتخل قيد أقله عن المبدأ الانساني الاصيل الذي انطلق منه ، ولا عن مفاهيمه الاحميلة التزسيمي . ولأن فترات النفي الطويلة والاضطهادات والالام والاحباطات أخذت تنال منه فان رايحا جديدة أخذت تهب على شعره :

عينك « مدريد » التي استعدتها

عينك « قندهار »

بحيرتان عبر غابات التخيل وسهوب النار

غرقت فيها ، احترقت^(٣٨)

وخلاصة القول أن نتاج هذه المرحلة الأولى يكشف بوضوح عن الغرض السياسي المقصود من استخدام الموضوع الاسباني استخداما يكاد يقتصر على الإشارة إلى مدريد ، كما سبق وأن نوهنا في البداية . فمدريد مدينة ضائعة ومتكوبة . مدينة « عدوه » . ولكنه سيكون من المناسب التذكير هنا بأن مدريد تظهر أيضا أمام الشاعر وبطريقة ما ، مدينة رفض وخيبة أمل : إنها مدينة كريمة لأسباب سياسية واضحة ، وليس لأسباب شخصية . كما أن وصف مدريد بالمدينة الزائفة هو وصف لا يقلل

(٣٨) سفر الفجر والفور ٢/ ٢٠٥

(٣٩) وكانت الصدمة الأولى حينما اكتشفت حقيقة المدينة . كانت مدينة مزيفة . قامت بالصفوف وفرضت عليها ، لم تكن لك من حقيقة المدينة أكثر من تشبهها بيهولان أو مهرج يلصق في ملابسه كل لون أو أية قطعة يصادها لها أصصال المدينة الحقيقية التي عاشت قرونا على ضفاف « جملة » وولدت وعاصرت حضارات عظيمة فقد شمرت بأبها ماتت واخضعت إلى الأبد ولم يكن أرجو لها العودة ، وإنما رجوت لها امتدادا ككتفاء البحر الذي يقع ويجري إلى البحر الكبير بمقله وذوب فيه . ومن هنا كانت الثورة على المدينة وهذا لشكلها القاتم ، ولم يكن رفضا عاطفيا ، وإنما كان بادرة التمرد هو الذي ولد الثورة ، (تجريري الشعرية صفحة : ٨) وسكون من الأهمية بكون أن تعرف أيضا ، كيف كانت لشاعر ، في بداية ذلك التي قضى فيها طفولته للزفة ، تصورات الأولى الرحمة المكتملة من لوت : « الحية التي كانت تعيش في تلك الفترات كانت أبهى بالوقت نفسه ، كنا نأكل لوت وتنتسبه ، وكانت الثيرة قبلنا ، فلا يرم إلا الأثرى للون اللعين يسمون إلى مغرام الأخير . وكنا نسير وراءهم ، نحن الصغار لتساعد عملية منهم فعلمية الحوت ، موت الانسان وموت الحيوان كان أمرا مألوفاً لدينا . نعم ، كان لوت في كل مكان . ومع أننا كنا صغارا فقد كنا نعلم بأننا نعيش بلا مستقبل ، الثورة لا كند لها والحب لا يمت ، مقابلة أجراء على الفاص ، صمام طحوظ ، ولغزت في صدمة : ٥٨ وما يليها ، عدد ٣٧ صفحة ١٩٦٨ من مجلة « شعر » الأوروبية وترجمها لخير بكور إلى اوس الأسبانية ، مجلة للآراء العدد الأول صفحة ١٣٢ وما يليها ، مدريد في ربيع ١٩٧١

(٤٠) تجريري الشعرية ٢/ ١١١- ١١٢

(٤١) أقول ذلك ولي نبي وذهبي أن أخرج سؤالاً واقعية ، وأؤكد في ذلك بترجيبي على الآن ، أن أدخل في الملبوس التصميم اللبسم . فإسألوا هو : إلى أي حد تبدو أسبانيا في نظر رجل فكر أو مبدع إلهي أو مطلق عربي في عصرنا ، مشابهة لبلد حديث ومتطورة يمكن مطارفتها بإقية البلدان الغربية التي تنتمي إليها ؟ أم أن القضية الغربية على هذا السؤال ستكون مفردة للمواظف وترجيبي عليها أن نتخلص من ردود الفعل الزاوية المعاطية السريعة التي تصدر عن كلا الطرفين ، وكذلك أن تدرس القضية بكل أبعادها حتى تستطعها ، والأسهوب الكافي للتصديق بين محولها المتعددة ولزوها وبتنازها للضرورة .

تفصيلات عن الاختلافات أو الأشياء الجديدة أو العناصر التي تضيفها هذه المرحلة لسابقتها ، أو سأخفف من هذه الاشارات الى الحد الأدنى ، الذي يسمح بذكر بعض التفصيلات ذات العلاقة المباشرة بالموضوع الذي نحن الآن بصدده . كما أود التأكيد على ملاحظة بسيطة أساسية قد تكون أقوى وأهم بكثير من الملاحظات التي سأقدم لك حالا كاقترح بسيط ذي طابع مقارن في المقام الأول .

وقد لاحظ أحد النقاد في هذه المرحلة من شعر البياتي ظهور وتطور أسلوب وصفه بالقصصى أسلوب يعكس واضحا على زمن القصيدة^(٤٤) ونحن هنا على الأقل ليس لدينا أية نية في تقديم تفسيرات مغامرة أو إقامة تقريبات سطحية مجردة من السند النقدي والتوثيقي الكافيين ، ولكن ذلك لن يمنعي من تقديم اقتراح استقصائي ، ذلك أنه سيكون من الشيق جدا أن نقارن ظاهرة كهذه من حيث الشهرة والاهمية (من خلال المضممار ظاهري التحقيق عند كل شاعر أو مبدع) بأخرى مشابهة عند شاعرنا بيثني اليكسندري الذي لفت يوسوبو الانتباه حوله بوضوح وجلاء حيث درس الناقد بذكاء ظاهرة كهذه معتنيا بظواهر الاسلوبية البارزة الامر الذي قد يعطينا عناية كبيرة عند دراستنا للبياتي ، ويفتح الباب واسعا أمام تفسيرات أفضل للشعر اللغائي الواقعية . من هذا القليل يقول يوسوبو في حديثه عن اليكسندري : « كل ذلك إجمالا إلى جانب خاصيات

نشر على مدى خمس سنوات : ١٩٦٦ - ١٩٧٠ . وكما أشرت فهناك نهج له ما يبرره بصورة كافية ، يتم بالخط التطوري في شعر البياتي ، ولو أنه في أحد جوانبه لا يصدر عن تقاليد مرعية بعينها ، كما هي العادة في تقسيمات من هذا النوع . ومع ذلك فإن ديوانه الذي يأتي ولا يأتي ، يمدد بأصالة مرحلة من المراحل ، كما يتضح أن الخط الغالب على الموضوع والأسلوب هو طابع هذا الديوان الذي سيستمر بصورة أساسية في الدواوين التالية مباشرة . مع أنه لا نخفي أن هذا الديوان الجديد مرتبط بوضوح بما سبقه (كما أشار الى ذلك النقاد^(٤٥) الامر الذي جعله أيضا عملا أصيلا بصورة مطلقة ، ويمكن أن يعتبر ، بصيغة ما كبرهان « ناف » أو غف من حدة تأكيدنا السابق .

ولكي نعطي تصورا إجماليا - ذا طابع ظاهري على الأقل - تقريبا لهذه المرحلة ، يجدر بنا أن نأخذ في الاعتبار أننا ندرس مرحلة ذات دور خلاق ملحوظ عند الشاعر : ستة دواوين في خمس سنوات تكشف بجلاء عن هذا الدور الخلاق . كما تجدر الإشارة إلى أن بعض القصائد التي تظهر في هذه المرحلة كانت مشمولة في مرحلة سابقة^(٤٦) .

وقد أشرت من قبل الى أنه لا توجد نية تدفعني الى دراسة أعمال البياتي في مجملها دراسة عميقة ، أحاول فيها بصورة ، ملائمة وموثقة ، لتحديد مراحل النمو أو التطور المحتملة وعليه سأتوقف عن الإشارة لأي

(٤٢) هذا الديوان مرتبط بصورة خاصة وبمباشرة بظهوره السابق « سفر الفكر والغرة » الذي يعتبر ، علامة بداية مرحلة جديدة تحصل في الديوانين التاليين اللذين يمتازتا هنا بصورة أكبر الذي يأتي ولا يأتي ، و « الموت في الحيلة » و « هذا المكان يمكن مراجعة كتاب عبد العزيز شرف سالف الذكر ، صفحة ٧٧ ، وكتاب دروي حسب سالف الذكر ، صفحة ٨١ - ٨٢ . ويحدد زلوف في المرجع السابق صفحة ٧٧ ويقول هذه الحيلة : حيلة المبالغة البسيطة التي يعطى بها هذا الموضوع المحل الآسباني في ديوان « سفر الفكر والغرة » مقابل المبالغة المشبهة بالتموهجة التي يعطى بها نفس الموضوع في الديوانين التاليين فاني لعل هنا إلى التضمين الذي أقدمه .

(٤٣) هذا ما يحدث ، على الأقل ، في بعض قصائد الديوانين : « حيون الكلاب الميتة » و « يرميات سياسي عتوب » المؤرخة بقسوسات : ١٩٥٠ ، ١٩٥٢ ، ١٩٥٤ ، ١٩٦٠ ، ١٩٦٢ ، ١٩٦٣ ، ١٩٦٤ .

(٤٤) غليل كلفت : الترميز اللغوي ، صفحة ٣٩ وما يليها .

في لحظة اضطراب وتألف داخلي جماعي وفوري في نفس الوقت ، تألف ذوات إمكانات خلق هائلة . إنها في الحقيقة أول عملية تكوين خصبية في الاختيار الرمزي الأسطوري وفي هذا الصراع المستميت لتجاوز القوالب التي لا تزال تشكل آخر معالم الشعر الاجتماعي الملتهزم بأكمله^(٤٦) على كل حال فالنقاد العرب الشباب الذين نشأوا نشأة أيديولوجية ملتزمة واضطلعوا بما فيه الكفاية على قراءات أجنبية لا تشابه في أغلب الأحيان كثيرا ، قد رأوا أن « البياتي » قد تخطى مرحلة التعبير الرومانسي في سنوات التمدد وتخطى مرحلة التعبير الواقعي البسيط المتضمن تصورا أيديولوجيا مجردا للحياة في سنوات الثورة ، ودخل منذ ديوان « سفر الفقر والثورة » في مرحلة التعبير الشامل عن الواقع الذي انكشف أمام عينيه بأبعاد شديدة التعقيد حيث لم تعد الرؤى تعبر عن حالة سيكولوجية من حالات النفس أو عن موقف إنساني محدد وإنما تضم الحياة بمتناقضاتها البالغة الخصوصية حيث يمتزج تاريخ الإنسان بحاضره كما يمتزج الأسطورة بالواقع^(٤٧)

فالتواجد يبدأ في تفسير نفسه حسب منهج واضح ورفيع المستوى ، منهج خصب فياض ذي رسالة . فهو يفسر نفسه حسب منهج الثورة المستمرة ، ولأن ذلك لا يعني أن يكون الطريق طريق ثورة متتصرة انتصارا دائما أو مرحليا ، إنه جريئة أو سفالة فتاكه في طور الاكتمال أكثر منه تحقيقا انتقاليا سريع الزوال ، إنه انطلاق إنساني جديد يتجسد في نوع رئيسي جديد أيضا :

أخرى لا تزال أكثر جوهرية ستملق عليها في صفحات قادمة يجعلني أقول بمعنى قد توصل فيما بعد إلى فهمه بصورة أفضل أن « قصة القلب » هو عمل واقعي^(٤٨).

واعترف بأنه سيكون من الأهمية بمكان ، بالنسبة لي ، أن استخدم هذا التعليق بصورة عرضية في تسجيل اقتراحين حول شعر البياتي ، ومن ثم سأفسر الاقتراحين تفسيراً كافياً في اتجاه مختلف . وسيطرق بالفعل غير معتادة . فهل سيكون ملحوظا في شعر البياتي على طول هذه المرحلة الثانية تطور مشابه في الواقعية ؟ فعل أي حال ، وعلى خلاف ما هو معتاد قبوله كآمر لا يقبل النقاش ، أصر منذ الآن وربما بصورة عدهشة ، على أنه من المناسب أن نقول بأن الأمر يتعلق بواقعية إنسانية أصيلة ، عميقة في تركيبها - أرجو أن تكون قد وقفنا في وضع هذه الصفة - قضية في مجملها ، وعليه فنحن أن كان البياتي يكتب الموضوعات المطروقة وحتى منشورات « الواقعية الاجتماعية » التي تبرز في جزء كبير من أعماله السابقة وأن الجذور العميقة فيها هو سياسي ، وأصل التصحية في سبيل هذه الواقعية . ففي هذه اللحظة على الأقل ، يظل الاقتراح قائما .

لا شك في أن تناوبا عميقا في النظرة الوجودية الداخلية عند الشاعر ، قد ظهر في هذه المرحلة . إنه تناوب شديد الالتصاق بإحساس شخصي داخلي متباين يقي جديد ، بالزمن والأحداث والأشخاص ،

(٤٥) كارلوس بوسيلو : شعر بياتي اليكستري ، الطبعة الثانية ، صفحة ٩٣ مدريد ١٩٦٨ .

(٤٦) « يمكن للتأليف الطبقة بصورة حازمة أن ترحي بالفعل ، شعر واقعي يكون ذلك برغم البسود العائلي والساخ بامر لدر من أخرى في تطهيرها ، ويكون ذلك صنعا للتطبيق على عالم الخيال الذي كثير من تعاليمه مطبقة بدقة وصراخ بالدين ولا دليل لها من قول ، هذا في حين أن الشعر يقدم على مزاج شخصي مثقل ، فالتجربة إذا بين العبد والضمير كبيرة جدا ، للدرجة أن أفضل الشعراء لا يستطيعون سدا حتى ولو يشرى من الفجائع المرقق ويلزمهم من جودهم يمكن أن لا تكون وصية المراتب فأهنا نقل دائما دون المسوق المرجو منها » من م . م . بوره : الشعر والسياسة بين سنتي ١٩٠٠ - ١٩٦٠ ، المجلدات : ١٧٥ - ١٧٦ ، برلين مارس ١٩٦٦

(٤٧) دوفى جيس : نفس المرجع ، صفحة ٨١

« الثوري في ثورة مستديرة » (٤٨) قادر على مجازاة علم الأجناس النظري المثالي وإبراز نماذج تاريخية ملائمة ومنوعة .

أ - مدريد

في هذا الضمار الجديد ومن خلال معالجة المفهوم المطروح طرحا رمزيا قويا ، تدخل - كما سنرى - إشارات لمذن أسبانية جاء ذكرها في قصائد المرحلة الثانية من شعر البياتي . ونخص بالذكر من بين هذه المدن : مدينة مدريد ، المدينة الوحيدة التي ظهرت في مرحلة سابقة . ففي قصيدة « الوريث » ذات العنوان قوي الدلالة - دلالة استقبال أساسية ، معاصرة ومستمرة - يمكن ملاحظة اللهجة الجديدة التي تتناول الموضوع السياسي بصورة أسهل . ويطلبها في حالتيه الأصلية والمعدلة :

يجف في عيون بوذا النور

تنقطع الجذور

وأخر السلالة

حفيد هوميروس في مدريد (٤٩)

يعدم رميا بالرصاص ، أرم العماد (٥٠)

تغرق في ذاكرة الأحفاد

مات المخفي ، ماتت الغابات

وشهريار مات

ورث هذا العالم المدفون في أعماقنا يموت (٥١)

في جزء بارز جدا من هذا الديوان : « الذي يأتي ولا يأتي » يُلاحظ جو من اليأس والفشور البارد ، واضح جدا ، ومنعكس تماما في هذا المقطع ، جو من الفشور واليأس يظل حاضرا بصورة لا تقل عما هي عمله في مقاطع أخرى من قصيدة لعنوانها نفس الدرجة من الدلالة : « خيط النور » فتور ويأس كذروة نهائية عليا لقلق جدلي دائم ، في ظل توازن صعب يكاد يكون مستحيلا . هكذا نرى كيف يأتي موضوع مدريد في هذه القصيدة الثانية بإشارة تعد ألموحة في طابعها ذي الجذور الاسبانية : إنها الإشارة إلى مصارعة الثيران التي هي مع ذلك موضوع لم يستخدمه البياتي قبل هذه المرحلة :

رأيته : يصارع الثيران في مدريد

يفزع قلوب الغيد

يضحك في أعماقه ، منتظرا ، وحيد

.....

.....

رأيته يصارع الثيران

مضرجا بدمه ، يصصره قرنانا

.....

مناضلا يموت في مدريد

مضرجا بدمه وحيد

(٤٨) انظر عبد العزيز شرف : للرجع السابق صفحة ٦٨ والبياتي نفسه يجلده هذه الصور إلى الجهة الأساسية للشعر : بداية من « كنس اللوايح » أو « النثر » أو « الآثار غير اللزام » في الديوان ، أليف موشية ، إلى « الفروي للزوم » في الديوانين « للجد للأطفال والزيتون » ، « د السارق للطي » ، « مشرون قصيدة من بولين » و « كلمات لا قوت » ، وإلى الفروي في ثورة مستديرة « في الديوانين » ، « النار والكلمات » ، « سفر الفخر والفورة » ، « الذي يأتي ولا يأتي » و « الموت في الحياة » ، (انظر : تجريري الشعرية الصفحات ٣٦ - ٣٧) .

(٤٩) « هذا الحفيد هوميروس ، الذي يسطع بدمه صريح ومصاصات ، هو كما أنه القند ، فربه لوركا (انظر مقالة عبد النعم الحظي في النماذج الثوري صفحة ١٠٧) (٥٠) أرم : هي مدينة إسبورية يحصل أن يكون القرآن قد ذكرها ، وقد أن ذكرها أيضا القصص العربي في التصوير الوسطي ، وهي أيضا موضوع من موضوعات شعر البياتي : « ولقد - غرقت أرم الضماد لو مدينة دمشق آلاف اللرات في البحر ، وعامت إلى الظهور وكلها بدلت أبدا لمجرب من سيرهم إليها ، وكلها التريت فحروا مسرعين إليها » وتجريبي للشعرية - الديوان ١١٣/٢) .

(٥١) ديوان البياتي ، ٢٤٩/٢

الكل ماتوا ، رحلوا ، حمامي الوداع
 كنا معا نذكر سر الموت والحياة
 كنا معا ، فآه ...
 ... ونحيم الليل على « مدريد »
 ومبطل الجليد
 غبثا بيده البيضاء وجه العاشق الشريد
 وعلن العمل الثوري :
 كنت على ظهر جوادي الأخضر الحشيب
 أقاتل الاقزام في مدريد^(٥٢)

ويرفض الجريمة البريئة في قصيدة مركزية من
 الديوان ، سنشير إليها فيما يلي ، بصورة أكثر
 تفصيلا^(٥٣) . نجتمع بين تعبيرات وموضوعات أجداد
 الشاعر استخذاهما :

أيها النافورة الحمراء
 أسواق « مدريد » بلا حنا
 فضمخني يد التي أحبها ، بهله الدماء
 ياصبيحة المهرج - الجمهور
 ها هو ذا يموت

والثور في الساحة مطعوناً ، بأعلى صوته يثور^(٥٤)
 ويقدم أيضا الصورة المقابلة تماماً ، وهي صورة
 مكمله منصهرة مشحونة بالأمل والمستقبل :

تحت قرون الثور أوفى ساحة الأعدام^(٥٥)
 ...
 رأيت يمتد من جبل إلى جبل كخيوط النور
 في عالم الغوص وفي تراحم الأضداد والعصور
 ...
 رأيت : يولد في مدريد
 في ساحة الأعدام أو في صبيحة الوليد
 متوجا بالغار
 تحوم حول رأسه فراشة من نار^(٥٦)

إن الإشارات الهامة التي تظهر في ديوان « الذي يأتي
 ولا يأتي » بصورة متفرقة في العديد من القصائد كما لو
 كانت مذابة فيها ، توصل الظهور بصورة واضحة في
 ديوان « الموت في الحياة دون أن تفقد طابعها وشكلها
 الأساسي : وتستمر الإشارات الأساسية الجدلية التي
 هي بطبيعة الحال ذات وجهين ، لكنها في نفس الوقت
 مشتركة أيضا . فمع أنها موجهة اتجاهات متعارضة
 نجدتها منصهرة ومتراصة بهذه الرؤية العدائية شديدة
 التماسك في شعر البياتي : رؤية الموت والظلام
 والصمت :

نسيْتُ ، فالأموات
 لا يسمعون هذه الصيحات
 لم يبق لي أحد

(٥٢) في هذه الفرجة (جسدنا فلما يظهر ونحن نلده بسهولة) يترجم الجراح لكي لا تتسحق روده فعل غلغلة لدى مصاص الفرجة الحرة ، ولله الذي ترجم عبارة « ساحة
 الأعدام » الواردة في النص العربي بعبارة « الساحة الكبرى » وأرى في ذلك عدم حدوث التواء في الفرجة وإن الفرجة التي دعينا إليها تزيد لدى الإبه ، وفي المقطع الأخرى
 الواردة هنا يمكن أن يظهر مثال مشابه ، ولكننا نكتفي هنا بالإشارة العامة .

(٥٣) ديوان البياتي ٢٥٨/٢

(٥٤) هذا مقطع من قصيدة مبهلة إلى الشاعر العربي « ديك الجبل » الحبشي (الموت في الحياة للديوان ٣٥٥/٢) الذي عاين في القرنين الثامن والتاسع الميلادين الذي يسميه
 توماس الفصيدة . أما أحد أمثلة الشعر الكثيرة التي يهيمها الشاعر ، مصلوا الحدود الزمانية والكتفية ، وفي الملاحظات الواردة في جاية الديوان أشار البياتي إلى شاعر حص هذا
 بأنه : « وقع في غرام جارية رومية ، حتى أنه من فرط حبه لها وغيره عليها ، قتلها وأحرق جثمانها وعطس رملها بالقرب وصنع من قذحا لحمرته ، ليحسها إليه إلى الأبد ،
 ولكن لا يشترك فيها أحد » (الديوان ٤١٦/٢)

(٥٥) المقصود هنا هي قصيدة « مرآتي لوركا » (الديوان ٣٤٤/٢) التي ستعطي بصورة أوسع عند الإشارة إلى غرقة .

(٥٦) ديوان البياتي ٣٠٠/٢

تولد في « ملرد »

تحت سماء عالم جديد^(٥٧)تيكيه جنيت بحر الروم
وقاطفت زهر اللؤلؤ والكروم^(٥٨)جـ - غرناطة :

وغرناطة هي المدينة الأسبانية التي تبدأ في الظهور ، في هذه المرحلة كأقوى مركز يجتذب شعر البياني ويشحنه بمضمون رمزي هام قريب من القلب . وكما سنرى ، فإن الإشارة الى لوركا وغرناطة - وهما بالفعل لا يفصلان بل يأتیان مندجين كما لو كان البياني لا يسمع لها بالظهور على طبيعتها كمنصرتين منفصلين - قد ظهرت في اولى القصائد الثلاث المهداة الى همنغواي ، وهي القصيدة التي سبقت ترجمتها .

ففي الديوان الجديد « الموت في الحياة » يبرز عنصر على درجة كبيرة من الأهمية . عنصر هام في صورته ومعناه ، سيبرز في صورة شاعر عبقرى الشخصية ، نعم . إن « الملك » فيديريكو غرثيه لوركا هو الآن في نفس بيئته الغرناطية ، وهذا الأمر بالنسبة للشعراء العرب الشباب « الناكثين بالعهد » - كما ذكرت في مناسبة أخرى - لا يشكل فقط ، حافزا على الترجمة والدرس بل يعتبر أيضا موضوعا خاصا بالشعر - موضوع مضطرب ومتحرك ، مطلق من عقالة وذو تدفق غنائي . والرائع والمثير في الأمر هو أن صورة الشاعر الغرناطي العميقة المهمة الاصلية ذات الدلالة الواضحة تحرك الهام الشعراء العرب الشباب كما لو كانت مهمازا ، ليعبريهم الشعرية ، ففيدريكو غرثيه لوركا هو صرخة

وفي قصيدة أخرى هامة أيضا في المجموعة بعنوان « الموت في الحب » يتحكم الشاعر في الاختيار الاسطوري تحكما كاملا ، وعندما تحتلط في مقطرة ، في درجة الغليان رموز قديمة من منطقة البحر الابيض المتوسط أو الشرق الأفل برموز أخرى من الغرب الحديث (مندجبة أيضا بأصداء انثربولوجية عميقة) نقرأ في مطلع القصيدة الوارف الظليل :

فراشة تطير في حدائق الليل ، اذا ما استيقظت
باريس
يتبعها « أوليس »
عبر الممرات الى « ممفيس » (٥٨)

ب - قرطبة

وفي نفس المجموعة الشعرية : « الموت في الحياة » تظهر (إشارة لقرطبة التي أعرفها عند البياني ، ولو أن ذكرنا كهذا ، حتى الآن وبسبب سبب - كما يبدو في - دورا تعريضا تظهر هذه الاشياء في قصيدة : « عن الموت والثورة » المهداة الى تشي جيفارا^(٥٩) ففي الإشارة الى قرطبة يكاد لوركا يكون مشمولا بصورة مؤكدة :

كان متقي « قرطبة »
ملطخا بالدم فوق العرب

(٥٧) ديوان البياني ٣٤/٢

(٥٨) كما هو الحال في شعر مناطق أخرى كثيرة من العالم لأن العنصر الاسطوري الجسدي - يكون عادة غير ميم وإذا استخدم القاصي ، وتناجا جليها ذا القلق واضح - يحل بكثرة بقرعة جدا في الشعر العربي . ان هذا الذي تشير اليه اخذنا عادة يمكن أن يصلح للتطبيق على البياني الذي دون شك بلغه بعد مثل هذا الانغماس في السخر وتكون مساهمة كلية جدا في توضيح الصوت ، ودحا لله بالحساس داخلي يمزج للوضوح مزجا عميقا .

والاشعار الترجمة الموضحة لهذا الموضوع قد تكون كثيرة ، ولكنني الآن انصرف عن امثلة القافية المهم للموضوع الى سماعي للمعاصرة في « مؤلفات القصة الاوروبية والظافة العربية ، للمعروف في البداية سنة ١٩٧٤ » بعنوان « أساطير البحر الابيض القارس القديمة في الشعر العربي القديم » ، وهي ما ضمتها كتابا هذا بعد أن ترجمتها الى الاسبانية .

(٥٩) شخصية أصبح أقرها في الشعر العربي المعاصر يستحق دراسة لأسباب كثيرة من بينها محاولة ترويض ما هو مبتذل وما هو أصلي له حضوره الملح .

(٦٠) ديوان البياني ٣٦/٢

شعرت بالهزيمة
 أمام هزلي الزهرة اليتيمة :
 الحب ، ياميلكتي مغامرة
 يحسر فيها ، رأسه المهزوم
 بكيت ، فالتجوم
 غابت ، وعدت خامسا مهزوم
 أسائل الاطلال والرسوم
 عائشة عادت ، ولكني وُصِفْتُ - وأنا أموت
 في ذلك التابوت
 تبادل النهران
 مجريهما ، واخترقا تحت سياه الصيف في القيعان
 وتركنا جرحا على شجيرة الرومان
 وطالرا ظمآن
 ينوح في البستان :
 آه جناحي كسرتي الربيع
 وصباح في غرناطة
 معلم الصبيان
 لوركا يموت ، مات
 أعلمه الفاشست في الليل على الفرات
 ومزقوا جسثه ، وسملوا العينين
 لوركا بلا يدين
 يبيت نجواه الى العتقاء
 والنور والتراب والهواء
 وقطرات الماء

(٩٣)

وتر أندلسي جديد ، تصل من بعيد . انه بوق في غاب
 الأزمنة والقضاءات العائمة . وهو أخيرا ، نبع الالهام
 الاصيل .. دخل عالم الاسطورة والرمز والبطولة الذي
 يأتي بمجزة الابداع الشعري^(٩١).

ففي تلك المعادلة : موت حياة - زوال - ذات
 الحدين ، المثيرة للقلق ، المتمثلة في ديوان البياتي الأخير
 هذا ، لوركا كشخصية من الشخصيات التاريخية
 الاسطورية الكبرى :

المسيح ، جلجامش ، لقمان ، جيفارا ...
 مشتل خصب وعلامة موت ثوري مزهر ، إنه سهم
 خلود لا يفنى ، سهم خلود يحظى بتقدير العالم كله ،
 والبياتي متجاوزا الحدود الصغيرة للزمان والمكان ،
 ينخرس في هذا المشتل فيبدو مقلدا في هذه القصيدة
 الرائعة المكثفة التي تحمل « الموت في غرناطة » :

عائشة تشق بطن الحوت^(٩٢) :

ترفع في الموت يديها
 تفتح التابوت
 تزيع عن جبينها النقاب
 تجتاز الف باب
 تنهض بعد الموت
 عائدة للبيت
 ها أنذا أسمعها ، تقول لي : لييك
 جارية أعود من مملكتي اليك
 وعندما قبلتها ، بكيت

(٩١) من مغلطة وحضور فينيريكو غرثيه لوركا و في الأدب العربي المعاصر ، المقدم في المؤثر الرابع للدراسات العربية للاعلامية المطبوعة في لشبونة سنة ١٩٦٨ ، ليدن ١٩٧١ ، صفحة : ٥٩ . وان انصر هنا على الإشارة الى الرابع للصدرة لغت للهمة الانتاجية ، بل أوصى بقرائة لغات لان الموضوع جدير بقرائة وهو مجروح ل كتابها هذا أيضا .

(٩٢) حسب تصريحات الشاعر نفسه فان « عائشة » بطله فيران و الموت في الحياة « تقوم على شخصية أسطورية لغت أحيها عبر إلهام » الذي هو بدوره أيضا بطل ديوان و الملى يأتي ولا يأتي ، وترتبط بالظواهر و لم يجدت أبدا للقيام أن تحدث عنها في قصيده و قد أراد - البياتي أنسأ أن يسمى هذه الشخصية عزامي حيث يقول : « عائشة هنا أرم - عزامي - امرأة أسطورية : وهي رمز للحب الأزلي الواحد الذي يهيم ، فيس - مالا يتنلى من صور الرجوع وهي المخلقة الفرحنة التي تظهر فيها لا يتنلى من الصفات في كل شيء ، وهي باقية على القدوم على ما هي عليه » (الموت في الحياة ، الشبان ١٩٦٧/٢)

(٩٣) ترجمة فينيريكو أريوس لهذه القصيدة مكثفة يمكن الرجوع إليها في كتاب : الأدب لمراتي المعاصر المصنفات ١٦٦ - ١٦٩

إنه الانذار الشعري ، لأن التحقيق الكامل لمعادلة لوركا - غرناطة - سيظهر في تلك القصيدة التصويرية الخارقة للمعادلة في صفاتها ، المكونة من ستة مقاطع : سيظهر في « مرثي لوركا » حيث يوجد مسرح المساة ومسرح « البريمة »^(٦٤) ، مسرح موت البطل ، مقيما بالإضافة الى ذلك أيضا - كما سبق أن أشرت - تلك الطغفوس الرهيبة للموت والبحث ، ففي « مرثي لوركا » تكمن التفصيح المثمرة ، ويكنز الشاعر بصدى عميق مربع العالم القديم بأكمله ، المجذب منه والحجيب في بلاد الرافدين والشرق^(٦٥) . ويكشف الشاعر عن المعادلة هكذا :

- ٢ -

مدينة مسحوقة

قامت على نهر من الفضة والليمون

لا يولد الانسان في أبوابها الالف ولا يموت

يحيطها سور من الذهب

تحرسها من الرياح غابة الزيتون

رأيتها - والدود

ياكل وجهي وضربني عفن - مسدود

قلت لامي الارض : هل أعود ؟

فضحكت ونفضت عني رداء الدود

ومسحت وجهي بفيض النور

عدت اليها يافعا مبهور
أعدو على ظهر جوادي الأخضر الخشب
صحت على أبوابها الالف ولكن الناس عقد
الأجفان
وأغرق المدينة المسحوقة
بالدم والدخان
- ٣ -

الغادة المضواغ

ذات العيون السود والأقراط

تجملت بوق الليمون والقذاح

تمطرت بماء ورد النار

وقطرات مطر الاسحار

غرناطة الطفولة السعيدة

عليارة من ورة ، قصيده

مشدودة بخيط هذا النور

تهتز فوق النسور

غرناطة البراءة

تجمن في الغاء ما تحمل من ربح ومن نجوم

تنام تحت تنف الثلج على القرميد

تشير في خوف الى كتابها السوداء

فمن هناك الاخوة الاعداء

جامعا على ظهر خيول الموت

وأغرقوا بالدم هذا البيت

(٦٤) أقول هذا لأنني أعلم بأنه عند أهلوية الدماء العرب الدياب الذين يشدون لوركا - وموته خاصة - تكمن القصيدة الخشبية الخشبية وتكون ككرة معدة ما هو جبال للقفزة وخاصة في حالة الخيف من الشاعر لغرض صلاح عبد الصبور - القزطاني سابق الذكر : « حضور لوركا ... » ، الصلحات ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٣ ، ٥٤ من هذا الكتاب .

(٦٥) هذا البيت لعاملا بلاد الرافدين هو خاصة عبارة لشعر اليامي وخاصة في احوال في فترة الفهرج . وهو أمر لا يتسكن الى الفرجة التي أقدمها الآن لا تبدأ بالشيد التالي من المرثي ، وتظهر تلك العناصر في الطبعة الأولى للنص بهذا هكذا .

يثر بلن الأبل الحزير

موت و التكيد ، على الترسر

ميتسا حزين كذا موت مودة في العيون

- ٤ -

تسقط في خنادق الاعداء
غرناطة اليتيمة
يبيعها النحاس
من يشتري عائشة ؟ من يشتري العنقاء ؟
أميرة من بابل أميرة
أقراطها من ذهب المدينة المسحورة
من يشتري الأميرة ؟ (٦٦)

ثور من الحرير والغطفقة السوداء
يجور في الساحة والفارس لا يراه
قرناه في الهواء
بطاردان نجمة المساء
ويعطنان الفارس المسحور
هاهو ذا يسيفه المكسور
مضرج بدمه في الثور
فمان أحمران فاغران
شقاق النعمان
على سفوح جبل الخرافة
دم على صفصاه
- أيتها النافورة الحمراء
أسواق و مدريد و بلا حناء
فضمّني يد التي أحبها بهذه الدماء
يا صبيحة المهرج - الجمهور
هاهو ذا يموت

وفي مناسبات قليلة كهذه يصل شعر البياتي الى درجة
النضج والتماسك الكامل بين عناصره المكتضة ، فهو
شعر سياسي قوي الايجاب ، شعر لا جدال في صدره
عن ألم عظيم ، شعر أمل ومأساة يعيش صراعاً طاحناً قد
لا ينتهي ، وبالتالي فرناطة أيضاً مدينة مأساة وأمل ،
أرضية الجلود وسمالية الشطحات ، متصلة ومعلقة ،
مدينة جهنم وجنة ، انه الاطار المتكامل الذي من خلاله
يستطيع صراع الرموز الشعرية النشطة أن يتطور أيضاً .

والثور في الساحة معلومنا ، بأعل صوته يجور
غسلا لعار الموت حتف الأنف
أعمد حد السيف
في قلب هذا الليل
قاتل حتى الموت
من شارع لشارع
أدركه الأوغاد
وزرعوا في جسمه الخناجر
وقطعوا الحيط الذي يتر في الساء
طيارة الطفولة الخضر

وكون شعر البياتي شعراً سياسياً عظيماً (وأصر على أنه
عظيم لكي أميزه عن قناعه عن المنشورات المزعجة) لا
ينمعه من أن يكون شعراً تاريخياً ذاتياً ، يسعى الى الحقيقة
الثابتة يتجاوز الظاهرة البسيطة ، بالم يبحث عن كاس
ولناء الحب الرضي هارباً من قلق انساني منتشر في كل
مكان . ان ناقدنا عربياً شاباً يشير بوضوح ويفسر بدقة
شعر البياتي على أنه و مجاول أن يشكل الكل في لحظة
واحدة (٦٧) ومن هنا يتولد الاحساس بعدم المعاصرة
الذي يسيطر على جو القصيدة ، وهو احساس يتفق جداً
مع طابع القصيدة التأنيبي .

(٦٦) في الكتاب و غرناطة و الصادر عن البيت العربي الاسباني ، مدريد ١٩٦٩ ، الصفحات ٣٩ - ٤١ ترجم ماري لويسه كايرو لينا الأنطيد الثالث و الرابع والخمس من مدن
الراي والحقيقة اما نفس الترجمة الجزئية التي لدمتها للترجمة نفسها في اطروحة للماجستير المحفوظة في قسم الدراسات العربية بجامعة مدريد الكونبوليتي بمران و الموضوع
الاسباني في الشعر العربي المعاصر ،

(٦٧) همد زلوف : المرجع السابق / صفحة : ٨٠

عناصر حقيقية مكثفة ومؤتسقة للحياة والبعد الحقيقي: أنها القصيدة .

ومع ذلك فإن مرحلة التحقيق الدائمة النهائية في دورها الانتقالي مازالت لم تفصح عن هويتها ، حيث يكمن الجمال السامي لهذا العمل الشعري حيث « تتلذذ القراشة بمخاطرتي في التقرب من الضوء »^(٧٠) فشعر البياتي كما أسلفنا هو بحث ذو وب وعيد عن المدينة الحلم المدينة التي « لم تولد بعد » مدينة حقيقية من صنع الخيال^(٧١) فبالرغم من كونها مدينة - جلدية ومعدة تناقض القوة الدافعة - قد لا تولد أبدا ، فهي للشاعر قدر وحيد أكبر لا مفر منه^(٧٢).

فغرناطة في هذا الاطار الرائع المسحور الذي يستطيع خيال البياتي الجبار أن يصوره ، تنتقل الى منزلة أعلى من منزلة المدينة الفاضلة ، مدينة الأحلام ، مدينة الشوكة المنهارة^(٧٣) ولا يبقى علينا إلا أن نقارن المعالجة التي خصص الشاعر بها المدينة الأندلسية (ذات الشهرة العالمية الواسعة خاصة عند الانسان العربي) بتلك التي خصص بها عاصمة البلاد : مدريد^(٧٤) لكي ندرك الفرق . فمدريد مدينة ذات طابع رسمي مقروض عليها ، وبهذا يكون من الصعب عليها اختراق الحدود الضيق للاطار الايديولوجي الحزبي ، والدافع الموضوعي البسيط الطبيعي وجوده عند شاعر له مواقف البياتي ، أما غرناطة فترتفع - كما أظن - الى درجة الرمز بتركيب

(٦٨) الخليفة أن هذا هو نفس تفسير زفاف في التماثيل التي يخصصه للمراتي : « فهو يلدس منه ويظل يعلم لينفعل الثورة - أو مكابا - مدينة رائعة ، جميلة مسحورة ، المتمازج الثوري ... صفحة : ٨٨)
(٦٩) فلان أيضا لم يخلل عهد زفاف الحضر سالف الذكر بجليل سليمان كلفت التي يخصصه بدوره لشريد حيوان « التي يأتي ولا يأتي » (التمازج الثوري صفحة : ٩٢)

(٧٠) ويطلع متغير فان صورة القراشة في شعر البياتي ، عادية جدا ، وهكذا يمكن التقاط أبيات مثل :

سلازلت نسران الحواطر تالساها
في الوصم الحشر كبشعراف الحشر
(ملائكة وشياطين ، الديوان ١/ ٧٩)

وفي ادب مراحل حياته أو في مرحلة - موعظة يقول :
أحيها

حب الفرافشات لحلال الورود والأوتار

(كلفت لا تموت ، الديوان ١/ ٩٢)

ويقول :

بحر حول لفرقة فرائه الجوز

(تسع زباعت ، التي يأتي ولا يأتي ، الديوان ٢/ ٢٦٨)

(٧١) وأخذت تفاصيل المدينة الحلم في التباين والوضوح حتى فطنت علنا كتصلا مطافرا لداع التناقض والمصنوعات ولكنه مضاعف من ملته ، ورموزه كلها من تراه ، وبدأت التروى للشعيرة تحت وقع معالجه المصنعة تزامنا كثافة وانطواء ، (صبري حناط : الرجل إلى مدن الحلم ، صفحة : ١٠)
(٧٢) وأصر على أن البياتي لديه فكرة مسبوقة جدا من شعره ، لعله تكون تعريجه - وهي لتساها وإلفة واضحة وعلنية الضوء على شعره . فلي واحدة من مقابلات مدينة مع الغاض لمرورها ، يعاون « من مدن الثورة إلى مدن الحلم » بصريح البياتي « ... فالحرج إلى مدن الحلم هو جواز المسافر الوحيد الذي يمتلك الشاعر في هذا العالم الذي يعيش فيه - الطفلة والعموس ... لم يكن بإمكانه الرجول إلى مدن الحلم دون أن يمر بمدن الثورة وما أن مدن الثورة في عصرنا لا يستطيع تشييدها إلا الشعراء ، فاقم يختاروما في طريقهم إلى مدن الحلم » (لندم نور الحسن كثرجة ما بين علامات التخصيص من الأساليب لذلك وجب التنويه) الحرج ، مجلة اللواقب الأدبي صفحة ١٢٩ عدد : ١ - ٢ ، مارس ١٩٧٢ ، دمشق

لكل حالة - هذا ما يبدو لي أيضا - بارزة ومختفية بصورة جزئية .

أ - مدريد

تواصل مدريد في هذه المرحلة لعب دورها كرواية سياسية عدائية استردادية ، فبالرغم من أن الإشارة إليها الآن لا تبدو عادية كما كانت في مراحل أخرى فليمكننا هذه المدينة المنافسة أن تكون خلفية لقصيدة مثل « الكابوس » التي تبدأ « بعودة الشاعر إلى جحيم » بيكاسو « وليل الزمن الموهل في قصائد العشق على قبر ملوك الحجر » .

كان على بوابة الجحيم « بيكاسو » وكان عازف القيثارة في مدريد
للكلمات المسرح المغتصبات يرفع الستارة
يمهد للمهرج الكارنه
ينتهي السلاح والبلور في الأرض إلى قيامة أخرى
وفي منفاه

يموت في المقهى وعيناه إلى بلاده البعيدة
تخلقان من خلال سحب الدخان والجريدة
ويده ترسم في الهواء
علامة غامضة تشير
إلى السلاح وإلى البلور
وعازف القيثارة في مدريد
يموت كى يولد من جديد
تحت شمس مدن أخرى وفي أقمشة جديدة

شيء من هذه التأساة الكبرى يظهر في « المدينة المسحورة التي تقوم على نهر من الفضة والليمون » .

٣ - المرحلة الثالثة :

ستتضمن هذه المرحلة الأخيرة ديواني الشاعر الأخيرين الصادرين بعد سنة ١٩٧٠ ، وبالرغم من ارتباط الديوانين بوضوح بالأعمال السابقة ، فإننا كما سبق أن أشرنا سنرى فيها أيضا « بيانيا جديدا » وكل العناصر الرئيسية التي تضمنتها دواوين المرحلة السابقة (الثانية) والتي كانت تحقق تطورا كبيرا وفي نفس الوقت محدودا - موجهة عناية خاصة هندسة بناء القصيدة ، تنتشر في هذه المرحلة انتشارا واسعا . وبهذا تعطي الأفضلية للاختيار الرمزي الأسطوري الذي وصل إلى عصب القصيدة ، وللمونولوج الداخلي المكثف المستخدم استخداما واضحا في الدواوين السابقة ، وهكذا كانت الأنفاس الشعرية تبدو وكأنها أنفاس ملحمة . ولأن فإن تلك العناصر تمجد الطريق معيدا - هكذا يبدو لي - إلى هذه القصائد الجديدة ، ذات البيت الطويل والزمن البطيء والموسيقى الداخلية الصاخبة الأكثر إيما التي تسيطر على ديواني الشاعر الأخيرين . وهي ، كما اعتقد طريقة جديدة ومحاولة لمزج اليأس بالأمل^(٧٣) .

وفي هذا الإطار الجديد تظل ثلاثية المدن الإسبانية قائمة كعنصر أساسي^(٧٤) ، وتظل القواسم المشتركة

(٧٣) خص محمد البستاني ديوان « قصائد حب بروايات العالم السبع » بدراسة شاملة تمتع بعد أدل من تحليل القصائد - (انظر مجلة الأدب الماصر الصفحات ٤٧ - ٦٥ ، عدد ٢ ، مايو ١٩٧٢ ، بغداد)

(٧٤) وعندما تحدث عن الموضوعات والأصناف الإسبانية لا أريد لجعل القصيدة التي بدأها هذا الديوان الجديد : « قصائد حب بروايات العالم السبع » والتي هي بالأساس في عصر أكثر قصائد الكتاب امتدادا وجلا والتي بالرغم من ، أنها قصيدة « من الشمس أو تحولات هي للدين بن عربي » و « ترجمان الأبلوق » و « عوهر القصب » و « ريتويتها من المنصور » الإسباني الكبير الغروي والمطرون في « دمشق » هي للدين بن عربي - نفس - كما تبدو لي قصيدة « تحت جبال مكر وعظمى » وهي ل نفس الوقت قصيدة مؤثرة تستحق - بحق أن يجعلها مستغرب أسبالي يوما ما - بدراسة مؤثرة تستحقها .

تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف
« الحمراء »

مقتولا تغطي صورة الخناجر - الزنايق - النجوم
كان العجري شاحبا يطرد في غناثه الأشباح

كسنت يده ترسم في الهواء شارة الشريق
- العاشق - المخلوع

والعذراء مثل ريشة تطير خلف يده الواجفة ،
الضاربة

« الحمراء » كان غارقا كعده بالسمت

صاح العجري : استيقظي أيتها الاعمدة
- الهياكل - الأقواس

يا مكعبات النور في قصيدة المستقبل - النبوة -
الرحيل

صاح : استيقظي أيتها الاسطورة - القبية -

العذراء مدت يدها ليده وعانقتها

رقصا معا وأصبحا لسان لب

فاشتعلت في شعرها الورد

صاح العجري : احترقي أيتها الصغيرة الحسنة
مال رأسها ، ثلاث العيون والشفاة

هذا زمن الموت على وسادة الربيع

مال رأسه ، فاحتضنته وهو يبيكي

يبحث عن مملكة الايقاع واللون وعن جوهرها

الفاعل في القصيدة^(٧٥)

كما يمكن هذه المدينة أن تمثل خلفية. للهدف المرجو
الذي يتبعه الشاعر في « الموت في البوسفور » حيث يموت
أيضا بعد ألف ليلة وليلة^(٧٦) :

التفتت بالرفاق :

كان يونس الاعرج قد مات

وكان يوسف السجين عند النبع

مازال الى « مدريد » في سفينة من ورق يرحل وهو
يخدع السجان عند النبع مقهورا^(٧٧) .

ب - هرناطه

تفتح الآن غرناطه ديكتورا مسرحيا فيه شيء من
الحتيال واللا حقيقة ديكتور آثار مسرحية رائعة فيه جو
رقصة تمثيلية أو جومثيل صامت ، فالذي قد يتمخض -

بصورة شيقة عن تلك الرؤى القصص حراوية كاستمداد
« للسيمفونية العجيرية »^(٧٨) التي يسند فيها الدافع
السياسي وكأنه غير موجود تماما ، هو في الحقيقة قصيدة

حب ، قصيدة موت وقدر ، رقصة « حب مشعوذ » :

كان المغني العجري يرشق العذراء بالوردة

والعذراء مثل ريشة تدور حول نفسها

(٧٥) الترجمة الاسبانية الكاملة لهذه القصيدة قام بها فيديريكو ليريس ويمكن الرجوع اليها في كتاب المخاضات للذكور ، الأدب العراقي المعاصر ، المجلدات ١٣١ - ١٣٤ (٧٦) هي واحدة من قصائد كثيرة أعدادها الياني التي تألف حكمت ويبدو أن الصداقة التي بدأت بين الشاعرين وتطورت في الاتحاد السوفيتي كانت كبيرة مثلها في ذلك مثل الايجاب للخيال فيها . فكتبت عند الياني مثل واحدنا من صديقاته العسرية . وبالفكر سيكون من الاممية يمكن تحليل منابع مثل هذه الصداقة جماعة كانت أم نفسية وألمية .

(٧٧) عنوان الياني ٢٨١/٣

(٧٨) ومع كتمان ليرس قدم هذه الجمل للترجمة ، لأنه خلال الزيارة الأخيرة التي قام بها الشاعر إلى إسبانيا في يناير ١٩٧٣ بدعوة من للمعهد الإسباني العربي للثقافة لاجاء بعض الاساتذة الشعرية سمحت له الفرصة بالسفر عبر الانكلس ، وبالطبع زيارة الحمراء ، ومن مصادر شخصية لاشخاص صحبه، أعلم بأن الزيارة لم تكن مبرجة لغا وأن الشاعر لم يصر - بالطبع - حل أن تكون كذلك ، قد يبدو هذا الأمر صدمة للبعض . ولكن بالنسبة لي يبدو غير ذلك حيث أنني لا استغرب شيئا من هذا التليل على شاعر - وعصاة لما كان - له قدرة الياني المتخيلة الجبارة . ولكن على كل حال يجب الاخذ في الاعتبار ، وهو أمر طبعي ، أن يكون الياني قد سبق له وأن سافر إلى إسبانيا قبل هذا التاريخ سافرا خاصة ولكن لا أعرف ما إذا كانت قد توفرت له الفرص ، سابقا لكي يوصل بالهواء مزيء عيوبه ، هذا مع أنني نفسي قد سألت الشاعر - وهو صديق عزيز جدا - هذا السؤال ، فلم يجيب ، لي رياء أن رسالتي تلك لم يصلها لأن الياني - وأكرر القول - لا ينشط في إعطاء معلومات وتعليقات توضيحية عن نفسه .

يطرد الأشباح في غناؤه الصاعد من قراره
الأسطورة - القبيلة
« الحمراء » كان غارقاً كمنهده بالصمت والفجر
على أبوابه يرسم أشجاراً وقبرات ليل راحل
تلاقت العيون والشغاف
صاح العجري خائفاً : توقفي أيتها الريشة في
مدار هذي اللعبة الفاجعة
العلماء دارت دورتين
وقفت ،
تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف
« الحمراء »
مقتولا تغطي صدره الخناجر - الزنابق - النجوم
توقفت هجرة أحزان المغني ،
وقع الطائر في الكمين
مرت حريات العجر ، الليلة في وحول هذا
الشارع المحاصر ، المسكون بالأشباح
كان العجري يمسح السكين بالتدليل ثم
يعبر الشارع محشوراً مع الأشباح في المقهى
بغني خائفاً لنفسه . قارئة الكف له قالت
هناك مدن رائعة أخرى وراء النهر ، حيث
الشمس
لا تغيب في الليل ، ولا يندع فيها العاشق .
الغريق
في منتصف النهر ، ولا ترحل فيها الريشة -
العلماء
صاح اقتربي : فإنني رأيت حينك بأسفار
النجوم - الريح
أجدادي على بوابة الشمس

وفي المدافن السرية - الكهوف ، كانوا يرمجون
وجهلك الغارق بالنور
وكانوا ، كلما عاد الربيع احتفلوا بعودة الروح
إلى الطبيعة الميتة
الأشباح غابت واختفى المقهى
وكان العجري راكماً بيكي
وكانت يده في يدها
قارئة الكف ، له قالت : هناك مدن رائعة أخرى
وراء النهر ، فارحل
فهنا المخطوط في كفك لا تقول شيئاً
طفقت تبيكي ،
وكان العجري راكماً بيكي على مكعبات النور
في قصيدة المستقبل - النبوءة - الرحيل
صاح استيقظي أيتها الأعمدة - الأنوار
وحول هذا الشارع المحاصر ، المسكون بالأشباح
كانت يده في يدها صماء ، لا تقول شيئاً
نهضت قارئة الكف - ودارت دورتين ،
وقفت
تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف
« الحمراء »
مقتولا تغطي صدره الزنابق - الخناجر -
النجوم^(٧٩)

ج - قرطبة

والطريف في الأمر أن الدافع السياسي الموجه الذي
أجلى ثماناً عن القصيدة الغرناطية سابقة الذكر أو ضم
إلى درجة أصبح فيها أقل من مجهول ، يظهر في قصيدة

ج - قرطبة
والطريف في الأمر أن الدافع السياسي الموجه الذي
أجلى ثماناً عن القصيدة الغرناطية سابقة الذكر أو ضم
إلى درجة أصبح فيها أقل من مجهول ، يظهر في قصيدة

(٧٩) استخدمتنا ترجمة (السيمفونية العجرية) من ديوان سيرة فاطمة لسائق الفار ، الديوان ٢٤٣/٣ (القصيدة الواردة في مجلة الحفرة ، المجلدان ٩ - ١٠ ، صفحات ٢١٨ -

« الزلزال »^(٨٠) القرطبية العظيمة ، من نفس الديوان ، فالأشارات الى قرطبة هي الاشارات الرئيسية في القصيدة ، وهي التي تعطي القصيدة أيضا نبرتها وتعتبر بمثابة همزة وصل تربط المدينة ببنيات أخرى : المغرب وكوبا ، في حين يعود الدافع الغرناطي للظهور كملطف في المقام الأول :

- ١ -

تشرق شمس الله في حينك إذ تغرب في قوارب
العصيد على شواطئ المغرب
حيث فقراء الأطلس المنتظرون معجزات القمر
الولي
في الاضرحة - الطلاس - الدبائح - النذور ،
حيث

النسوة المكفئات بسواد الحرق - الاطمار

حيث الشاعر الاندلسي يرتدي عباءة الريح
يطير حاملا قيثارة فوق جبال النوم
فوق المدن المفتوحة ، المقطوعة الاثداء ، حيث
القمر الولي في عيون قارعي طبول الملك الاخير
في « قرطبة » يغيب في البحر
أراك : تدخلين ملجأ الايتام

تعملين عصفورا ووردتين من حدائق « الحمراء »
تبكين على سريرك البارد في منتصف الليل
وفي الصباح من شرفة « افريقيا »
تطلين على حريك من زاوية المقهى
أراك - وأنا أحمل من منى الى منى
تراب الوطن - القصائد المنوعة - الجرائد
السرية - النار ؟

أراك : تعبرين السوق والبليس في المحضر

في غافر الحدود محموبا يعطي بالدبايس وبالشمع
وجوه فقراء الأطلس - الخراف - الدبائح -
الاضرحة - النذور
حيث الشاعر الاندلسي في سجون العالم الجديد
في زنازة الخليفة الاخير ، في « قرطبة » يموت

- ٢ -

توقفت عائشة ، فالباصل لا يذهب في الليل
الى كوبا ، ولا يعود

- ٣ -

كل الدروب أصبحت بعيدة ، لكنها مشمسة
تلوح من بعيد

- ٤ -

قال : أعود - غادسيا لوركا - اذا ما انتصف الليل
وفي الوادي الكبير نامت الزهور

- ٥ -

العاشق الاندلسي عصبوا عيونه وقتلوه
قبل أن يتنصف الليل وقبل أن يصبح الديك

- ٦ -

قالت : رأيت الملك الاخير في « قرطبة » كان
بسيف الحشب المكسور فوق عرشه متكئا
مكتئبا ، يبتز مثل ريشة في الريح
كان حوله السيف والشاعر والمنجم المخصي
في بلورة عذقا ، يقول : مولاي
أرى سحابة حمراء فوق هذه المدينة المفتوحة
المقطوعة الاثداء ، مولاي أرى نسرا عظيما
جائئا فوقك - مولاي أرى الحريق في كل مكان
وجواري القصر والغلمان باسم يموتون ، أراك

(٨٠) الإشارة هنا الى القصيدة المهداة الى الشاعر اليساري للحرر عبد اللطيف اللهي ورفقه (عوان سيرة ذاتية ٣٣١/٣٠٠٠) وفي هذه القصيدة يبدأ - مكنا - الطابع العربي الاسباني المهجن والكثير للاهتمام ، في الوضوح وضوحا تاما .

تقولين ، أنا أقول أيضا : « أنه الزلزال »
 في « الأطلس » في كوبا رقصنا
 عندما أمطرت السماء
 قال ضاحكا « البرت » من أين يجيء النوم
 والبحر ولي عاشق
 يحمل في سلتة المحار والاسماك واللؤلؤ
 هل عاد من الغابات « جيفارا » ؟
 رقصنا عندما أمطرت السماء والبحر ولي كان
 يبيكي حبه الضائع في المغرب . قالت وتقولين
 أنا أقول أيضا :
 انه الخليفة الاخير في « قرطبة » وموت^(٨١)

« فسهوب اسبانيا الواسعة التي تزحف نحو البحر »
 والتي قد يكون الشاعر قد جابها أيضا في الخيال « كاميرو
 القمر فوق جواد النار »^(٨٢) اهتمت الشاعر بهذا الحصاد
 الاخير من روائع القصيد الذي سيظل بمعنى من
 المعاني ، حصادا اخيرا مؤقتا^(٨٣)

وابها : خاتمة

حاولت في الصفحات السابقة إبراز موضوعات
 ورموز معينة عند شاعر عربي من عصرنا ، مستخلصا في
 النهاية وموضحا ، فعلا ، الطوابع الشخصية البارزة

صاريا اعمى على قارعة الطريق في قرطبة
 « تشحد »
 قالت : عندها يوما للسياف أن يقطع
 رأس الشاعر - التديم
 مرت ليلة
 وفي الصباح أحرق المنجم المخفي بالنشور
 « مولاي » انتهت
 فالباص لا يلذهب في الليل الى كوبا ولا يعود
 والجرائد الصفراء لا تحجب وجه فقراء الأطلس
 المتظلمين معجزات القمر الولي
 قالت ، ويكت : في ملجأ الأيتام
 كنا نخدع البوليس في منتصف الليل
 ونغشي حاملين الصحف السرية - القصائد
 المتنوعة - النار
 الى الاضرحة - الطلاسم - الذبائح - النشور
 حيث النسوة المكفئات بسواد الحرق - الاطمار
 حيث الشاعر الاندلسي يرتدي عباءة الريح
 ويبيكي حبه الضائع في « قرطبة »
 رأيت عصفورا ووردتين في حدائق « الحمراء » في
 شعرك
 كان « العمي » يعبر الشارع :
 من منفى الى سجن ومن سجن الى منفى

(٨١) ترجمة هذه القصيدة منشورة في العدد السابق من مجلة لقارة المصنفات ٢٢٠ - ٢٢٢

(٨٢) العبارات الواردة في حلالي القصص مأخوذة من قصيدة : « قصائد من الحرائق والموت » (سيرة ناتية ... الجيوان ٣/ ٢٢١) التي تمير أيضا فيها شعرا وانما ، فيه
 تظهر لغات حسية وأمازيغ إسبانية شبيهة للفرقاء حينما أسبأ لهمها الشاعر على أنها لغات « فلامينكية » (إينا العائدة للعائلي) ويصر الشاعر على أنه قد استمع في فرتة إلى
 مدني جبري (أنظر الجيوان ٣/ ٣٢١ - ٣٣١ و ٣٩٧) وقد نشرت ترجمة هذه القصيدة في المجلد السابق الذكر من مجلة لقارة ، ص ٢١٦ - ٢١٧ .

(٨٣) ولكنها لا أقول بالفضل ، فبعد ما انتهيت من كتابة هذه لقائ كان الهادي يرسل لي بأخر قصيدة له قلت موضوع أسباني بديوان « الى دلفي البرقي » مؤرخة بـ
 ١٩٧٤/٨/٢١ ومنشورة في مجلة البلاغ الأسبوعية البروتية بتاريخ ١٩٧٤/٩/٩ ، وهي قصيدة عامة يمثل فيها عناصر مدرود واجبة رئيسية للحركة الشعرية ذات الأهمية
 السياسي التي تبذلها في مطلع القصيدة :

أفتر ظلل في الظن ، يبيكي « مدرود »

ياهي نار الشمره الاسبان المظنين لنور

(«جوان قمر شيرازي ، الجيوان ٣/ ١٠٩ »)

الطويل ، فلتتفق بصورة فردية أو جماعية على أن مغامرة كالجالية ، على الأقل ، يُنسَخ فيها شعر عبد الوهاب البياتي وترجم ليست بالمغامرة التي يمكن لشعر شاعر عراقي (من فردوس بلاد الرافدين الخالد في الذاكرة) أو شعر شاعر عربي لا يزال يعيش بيننا ويتحدث عن بلادنا اسبانيا ، أن يظل معزولا عنها^(٨٥)

التي تتجاوز أي طابع ثانوي في شعره ، وهنا يجدر بنا الإشارة إلى أن البحث الضروري الذي لا يكل عن مدينة الحلم تلك ، المثالية المنتهية ، المقسمة ، النهائية هو واحدة من طرق كثيرة شائعة ومخوذة في الأدب المعاصر للاعتناء بالعودة إلى الجنة^(٨٦)

من عالم الروح الصافي وعن رواق اللاشعور الظليل



(٨٤) « فإعلام عند البياتي يلتفت البكرة لأنه يلتفت الأسبق ويمن إلى المثل والحركة للفتاة الكبيرة عند لا يتطرق على أي معنى ديني أو لاجرم ولا علاقة له بأخطائها القديمة ولكنه لاجم عن خطايا من نوع آخر وما أكثر قسوة من خطايا اللاهوت القديمة لأنها خطايا الجبر الاجتماعي والسياسي والبطش . ودون القلب على هذه الخطايا الجديدة لن نجتمع أجزاء الصورة للمرة ولأن تولد البكرة وأن تتجسد للدولة الحلم ... للجنة التي تطرق إليها جميعا والفردوس الذي طال فوق الإنسان إليه منذ القدم البصير ، صبري حافظ ، الرحيل إلى مثل الحلم ، صفحة : ٦٥ » وهي أداء اوافق عقيداً من حيث للمبدأ ولكن قد يكون من للتسبب أيضا لجره بعض التماثل في جهة ما ، من هذه الأرواح .

(٨٥) « وأن اسبانيا بالتحفة للعربي - هي جمع تاريخي لا يتجمل ، هذه هي كلمات شاعر آخر من أكثر شعراء هذا الشعر العربي المعاصر يروضا وسكنا ، وهو أسبانيا ، شاعر غير تقليدي ولا يتسكك بالعرف ، أنه السوري زرار قباني (زرار قباني : قصص مع الشعر بيروت ١٩٧٣ صفحة : ١٠٧) وقد تحدثت عن القباني والتمتع من حضور المنصر الأسباني في شعره في مقالات عدة : انظر للكتاب : « قصائد حب عربية لزوار قباني ، مدريد ١٩٧٥ وعاصفة صفحة ١٥٥ وما يليها ، و « للفرزوع الأسباني في شعر زرار قباني ، المدمجان ٣١٩ - ٣٢٢٠ يوليو والمطرس من مجلة أبريل ١٩٧٢ ، وهو مقال أهدنا لشره في هذا الكتاب . وانظر أيضا : « ذكرى اسبانيا وحضورها في شعر زرار قباني » في الملحق الأسباني الاممي لخرقة و انتور مالتوس ، للدراسة اليومية ، العدد : ٣٣٩ ، ١٤/نوفمبر/ ١٩٧٤ .

أهم أعمال البياتي

أولاً : المقالات

بنو مارتيت موكايت

- ثلاث مدد إسبانية في شعر عبد الوهاب البياتي ، إرتيخات في الأدب العربي الجديد - للمعد الأساتي العربي للغة ، مدريد ١٩٧٧ ، صفحة : ٥٥ .
- تعليق على كتاب : مأساة الإنسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي الذي يجمع مقالات لمي سيد وآخرين ، مجلة للترا ، العدد الأول ، صفحة ١٨٣ ، مدريد ١٩٧١ .
- الحبل والرمز في شعر عبد الوهاب البياتي وحيد سيد ، مجلة للترا ، العددان ٥ - ٦ ، صفحة ٢٠٩ ، مدريد ١٩٧٤ .
- حضور هيدريكو فريه لوركا في الأدب العربي المعاصر ، من كتاب إرتيخات في الأدب العربي الجديد ، صفحة : ٣٣ .
- مدخل إلى الأدب العربي الحديث ، صفحة ٢٠١ ، ٢٢١ ، مطبع مجلة للترا ، مدريد جولييه سايت أكتوبر ١٩٧٤ .
- البياتي شاعر عربي كبير في مدريد ، مقابلة لقرعيا جريد A.B.C الشهرية صفحة : ٢٤ ، الجمعة ١٥ فبراير : ١٩٨٠ - مدريد .

فيديريكو أربوس

- عبد الوهاب البياتي في ديوانه الموت في الحياة ، وهي مقدمة ترجمة ديوانه الذي يصدر في مدريد هذا الشهر الأخير من سنة ١٩٨٠ وكذا قد نشرنا ترجمتها في مجلة «الآلام» الإسبانية عدد أبريل ١٩٨٠ .
- الموت في الحياة ، مقال يصدر في أوائل العام ١٩٨١ في مجلة القلم ، مدريد .
- الثورة لا تهدأ أبداً وأبداً لا يوت (ترجمة لمقالته مع البياتي لقرعيا مجلة الشهر البيرونية في عندها : ٣٧ صفحات ٥٨ - ٧٣ ، شتاء ١٩٦٨ ، مجلة للترا ، العدد الأول ، صفحة : ١٣١ ربيع ١٩٧١ ، مدريد .
- قصائد حب على بوابة العالم السبع .

معلي بايون

- الإخلاص للشعر ، مقابلة مع الشاعر لقرعيا مجلة دجلة ، عدد : ١٤ صفحة ٣٥ ، يونيو ١٩٨٠ - مدريد .

ثانياً : لغذات :

- وتكمل لغذات القصيدة التي كان المترجون يسمونها ، بهذا الشأن يكن مراجعة مصادر القصائد المترجمة كما ترد في لغزاتش .
- ديوان ملائكة وشياطين

١ - حلم :

- لونيرو مارتيت مارتين : هذرات من الشعر العربي المعاصر ، سلسلة أوسترال ، رقم ١٥١٨ ، مدريد ١٩٧٣ .

ديوان - لباريق موهضة

٢ - لباريق موهضة :

- بنو مارتيت موكايت : هذرات من شعر البياتي يصدر (كما علمت من المترجم نفسه) قرعيا في كتاب بعنوان «حب كما نفسي أسفرته» : عبد الوهاب البياتي ، وذلك في مدريد .
- مسافر بلا حلقب : ٣

- يادرو ماريتش : كتاب للقطارات سالف الذكر .
- ٤ - سوني القرية :
- يادرو ماريتش موتشايت : القصر العرّاب القاصيون ، سلسلة أدولس ، للجلد ٢٧ - ٢٧٦ مدريد ١٩٧٠ .
- ليونور ماريتش مارين : كتابيا سالف الذكر .
- ٥ - طريق القرية :
- يادرو ماريتش موتشايت : القصر العرّاب القاصيون .
- ٦ - هلال في الليل .
- يادرو ماريتش موتشايت : في كتابه السليبين .
- ٧ - ملوكات رجل مجهول :
- يادرو ماريتش موتشايت : القصر العرّاب القاصيون .
- ٨ - كوربا :
- يادرو ماريتش موتشايت : القصر العرّاب القاصيون ، دار نشر اسبيليير ، مدريد ١٩٨٨ .

ميوان لاجد للاطفال والزيون

- ٩ - قصائد لي يانا .
- ٣ - رسالة .
- ٤ - لاجد للاطفال والزيون .
- ٥ - الدعوة .
- يادرو ماريتش موتشايت : قصائد لي فلسطين ، دار نشر موليوس دي ألغا ، مدريد ١٩٨٠ .

ميوان لشمار في الليل

١٠ - لمران اليهسج

- فيديريكو أريوس : لشمار في الليل ، سلسلة الريلان ، المجلد الخامس (مع مقدمة) ، البيت العربي الاسباني ، مدريد ١٩٦٦ .
- ١١ - الموت في الظهور :
- فيديريكو أريوس ، الكتاب سابق الذكر .
- يادرو ماريتش موتشايت : القصر العرّاب القاصيون .
- ليونور ماريتش مارين : جريدة A.B.C ، عدد ٢١١٦١ ، الخميس ١٩٧٤/١/٢٤ مطبعة ١١٢ .
- ١٢ - للربيع والاطفال :
- فيديريكو أريوس : لشمار في الليل .
- ليونور ماريتش مارين : هذارت من القصر العرّاب القاصيون وجريدة A.B.C مصفون سبيل كترها .
- ١٣ - موعد في المرأة :
- فيديريكو أريوس : لشمار في الليل .
- ١٤ - موال بفندي :
- فيديريكو أريوس : لشمار في الليل .
- ١٥ - لغنية جديدة لي ولدي علي :
- فيديريكو أريوس : لشمار في الليل .
- ١٦ - صلاتي لا يهوه :
- فيديريكو أريوس : لشمار في الليل .

- ١٧ - بطلقة يريد إلى دمشق :
- فيديريكو أريوس : أشعار في النفس .
- ١٨ - الزنابق والحرة إلى ولدي سعد :
- فيديريكو أريوس : أشعار في النفس .
- ١٩ - من أجل أسب : :
- فيديريكو أريوس : أشعار في النفس .
- ٢٠ - إلى عام ١٩٥٧ .
- بندو مارتيت موتاث : الشعراء العرب الواقعيون .
- ٢١ - صيحات من الفجر :
- فيديريكو أريوس : أشعار في النفس .
- ٢٢ - الأميرة والليل :
- بندو مارتيت موتاث : هذرات من شعر الياقني .
- ٢٣ - غيب إلى هند .
- فيديريكو أريوس : أشعار في النفس .
- ٢٤ - الليل فوق صفاء .
- ليونور مارتيت مارتين : هذرات من الشعر العربي المعاصر .

ديوان يوسيات سياسي خريف

- ٢٥ - الليل والليقة والسلم .
- بندو مارتيت موتاث : الشعراء العرب الواقعيون .
- ليونور مارتيت مارتين : جريدة A.B.C أسبقة الذكر .

ديوان كلمات لا تموت

- ٢٦ - ١٤ تموز :
- بندو مارتيت موتاث : الشعراء العرب الواقعيون وجلة سوليفي الغرودو ، الصاعدة عن جلسة مدريد للمنطقة ، عدد : ١ مايو ١٩٨٠ صفحة ٩١ وهذرات من شعر الياقني وقد ترجمها تحت عنوان : نحن أسرار .. إلى الجمهورية العراقية .
- ٢٧ - قصائد من فيينا :
- ٥ - الطريق .
- ليونور مارتيت مارتين : هذرات من الشعر العربي المعاصر .
- ٩ - الوحشة .
- ليونور مارتيت مارتين : هذرات من الشعر العربي المعاصر .
- بندو مارتيت موتاث : هذرات من شعر الياقني .

ديوان انثر والقصائد

- ٢٨ - احتفال من خطبة قصيدة .
- فيديريكو أريوس : مجلة استقلالية ليبراريا ، مطلع سنة ١٩٨١ مدريد .
- ٢٩ - دل البير كامو .
- فيديريكو أريوس : مجلة أكثيديني ، شعران مرافقان سامبران العدد : ١٤٥ ، أبريل ١٩٧٥ مدريد .

ديوان الذي يأتي ولا يأتي

٣٠ - الدعوة من بازل :

- فيديريكو أريوس : شاعران عراقيان معاصران ، مجلة أكاديمي العدد السابق الذكر .

٣١ - الوريت :

- فيديريكو أريوس : شاعران عراقيان

- بندرو ماريتش موتفايت : خطرات من شعر الياني

ديوان حيون الكلاب الميتة

٣٢ - بكاتبة إلى حسن حزيان :

- فيديريكو أريوس : شاعران عراقيان معاصران . والادب العراقي للمعاصر ، المعهد الاسياني للثقافة ، مدريد ، الطبعة الاولى ١٩٧٣ وطبعة ثانية مشحنة ١٩٧٧ .

ديوان الموت في الحياة

٣٣ - مرتبة إلى عاقلة

- فيديريكو أريوس : الموت في الحياة (ترجمة كاملة للديوان المذكور) مع مقدمة سبق أن نشرناها في مجلة الاعلام الفلسطينية عدد ابريل ١٩٨٠ صفحة ١٦٠ (سلسلة اينتشيون ، دار نشر اريوس مدريد ، ديسمبر ١٩٨٠ . ولا بأس أن نذكر بأن اللذين يجري على القصاص :

٣٤ - المظلم

٣٥ - الموت في غرناطة :

- (أمام فيديريكو نشرها دون توقيع في العدد : صفر من مجلة دجلة ، ديسمبر ١٩٧٨ : مدريد)

- بندرو ماريتش موتفايت : خطرات من شعر الياني (

٣٦ - الموت في الحب

٣٧ - مرافي لوركا :

- (ملوية لويسه كايرو : مترجم المقاطع الثلاث والاربع والخمسة في كتبها « غرناطة ، سلسلة اريوس ، البيت العربي الاسياني ، مدريد ١٩٦٦)

- (بندرو ماريتش موتفايت : ثلاث مدن اسبانية في شعر عبدالوهاب الياني ، اريادات في الادب العربي الجديد ، المعهد الاسياني العربي للثقافة ، مدريد ١٩٧٧ .

٣٨ - حبات الجبن .

٣٩ - من الموت والفتوة :

٤٠ - شيء من آف ليلة .

٤١ - الاجرادة للحيوة .

٤٢ - للشصلي .

(ترجمة اريوس لأول مرة في جبهة مغالطة مع الشاعر بيتوان : الفتوة لا تحبب أبداً والحب لا يموت ، مجلة النخلة ، العدد الاول ، صـ ١٣١ وما بعدها ، مدريد ١٩٧١)

- (بندرو ماريتش موتفايت : خطرات من شعر الياني (

٤٣ - من البلاد والموت :

- بندرو ماريتش موتفايت : خطرات من شعر الياني والقلمه سابق الذكر من مجلة سوليمي الفوروو .

٤٤ - قللاً طرقه بن لعبد :

٤٥ - كتابة على قبر عاقلة :

٤٦ - روميات أبي فراس .

٤٧ - موت الاسكتلو للشملي .

٤٨ - الحسل للكتاب .

٤٩ - حوامض :

ديوان الكتابة على الطون

٥٠ - قصائد إلى حشرات

- بديرو ماريثيت مونتابث : سيسترها قريباً في مجلة القلم ، مدريد ، وفي كتابه سابق الذكر حشرات من شعر البياضي .

٥١ - ثلاث رسوم مائية

- بديرو ماريثيت مونتابث : حشرات من شعر البياضي .

٥٢ - عن الذين يرفضون قتل دور القلي والي

- فيديريكو أريوس : مجلة استغنيا ليهيراريا ، المند السابق الذكر .

ديوان قصائد حب على بوابات العالم السبع

٥٣ - عين الشمس أو محلات هي الذين بن عربي لي (ترجمان الألفوق ،

- بديرو ماريثيت مونتابث : حشرات من شعر البياضي

٥٤ - بوابات العشق الفراء

- بديرو ماريثيت مونتابث : حشرات من شعر البياضي

٥٥ - الكابوس

- فيديريكو أريوس : شاعران حداثيان معاصران وكتاب : الأدب المرآتي للمعاصر .

ديوان كتاب البحر

٥٦ - الأجرة والدجوى

- بديرو ماريثيت مونتابث : حشرات من شعر البياضي والمند سابق الذكر - مجلة سوليفي الفوردو .

ديوان سيرة فائقة لسارق النار

٥٧ - قصائد عن الفرق والموت

- بديرو ماريثيت مونتابث : مجلة لنفارة ، المندكان ، ٥ - ٦ صفحة ٢١٦ ، مدريد ١٩٧٤ وسيستغنيا في كتابه : حشرات من شعر البياضي

٥٨ - الزوايا :

- بديرو ماريثيت مونتابث : مجلة لنفارة المندكان ٥ - ٦ صفحة ٢٢٠ ومقال : ثلاث مدن أسبانية في شعر البياضي وكتاب حشرات من شعر البياضي

٥٩ - السقوطية العنصرية :

- بديرو ماريثيت مونتابث : نفس مراجع ترجمة قصيدة الزوايا

ديوان شعر خياري

٦٠ - أبل وقائق البرقي

- بديرو ماريثيت مونتابث : مجلة أرغو ميستيس ، صفحة ٤٦ ، أكتوبر ١٩٧٩ لم أجد لها مركزاً انتقالي المرآتي بمدريد على شكل لوحة

حولاً أنداليا : مجلة مجلة صفحة ٦٠ ، عد : ١٤ يوليو ويوليو ١٩٨٠ والفرجة موقعة بتاريخ ١٩٨٤/٨/٢١

٦١ - القصيدة الأخرى

- بديرو ماريثيت مونتابث : حشرات من شعر البياضي

٦٢ - أولد . . واحرق بصي

- بديرو ماريثيت مونتابث : مجلة القلم ، صفحة ٨٤ سبتمبر وأكتوبر ١٩٨٠ ، مدريد وسيسترها في حشرات من شعر البياضي

- فيديريكو أريوس : مجلة استغنيا ليهيراريا ، المند لنفارة إليه سابقاً

٦٣ - حب تحت المطر

- بندرو ماريتش موتشايت : مجلة القلم سبتمبر وأكتوبر ١٩٨٠ وعفارات من شعر البياض

٦٤ - التور ياني من خزانته

- بندرو ماريتش موتشايت : أغانى عربية جديدة الى خزانته ، مجلة الكويكرو ، المصنفات ٧-٨ ، ١٢-١٣ ، ٢١-٢٣ العددان : ٨٨-٨٩ أغسطس وسبتمبر ١٩٧٩ مديون
والتشرت هذه الترجمة أيضا في : اغانى عربية جديدة الى خزانته ، عالم نشر المودولر ، مديون ١٩٧٩ لم نشرها المركز الثقافي العراقي بمديون على شكل لوحة مع يايوهرالية خضراء
احديها كرمين رويث .

ديوان ملكة السيرة

٦٥ - سيمفونية لاجد الخامس الأول

- بندرو ماريتش موتشايت : سبتمبرها قريباً في مجلة القلم ، مديون .

٦٦ - المرأة

- بندرو ماريتش موتشايت : سبتمبرها قريباً في مجلة القلم ، مديون

٦٧ - سايوج بييك للريح والاشجار

- بندرو ماريتش موتشايت : ثلاث قصائد حب لمجد الوهاب البياضي ، مجلة القلم العددان سبتمبر وأكتوبر ، مديون ١٩٨٠

نقطة : المسرحيات

- ماسكة في نيسابور ، ترجمها الى الانجليزية كرمين رويث يرافو وصدرت عن عالم الكويكرو للطباعة والنشر ، مديون ١٩٨١



نالتاً في الفن

ما من شك في أن الإنسان منذ وجد على الأرض وهو دائب الجهد في تكييف الطبيعة حوله للملازمة حاجاته الجسدية والروحانية ، وأنه كذلك بفطرته وحسه المرفف للجمال وعشقه للإبداع قد حاول أن يصوغ كل ما تشكله يده في قالب فني ، يحكيه مرة صورة ومرة مثلاً ، ومرة كلمة ومرة نغمة ، ومعبراً عن رغبته الكامنة على تلك الصور المختلفة التي تتباين تشكيلاهما على وفق قدرته على الخلق ومقدار تأثيره بما حوله .

وإذا كان بعض نقاد الفن قد قسموا الفنون الى قسمين : فنون المحاكاة كالتصوير والنحت ، وفنون التجريد كالعمارة والموسيقى ، إلا أننا نرى بعض الجور في الأخذ بهذا التقسيم على إطلاقه ، فلرقت الصورة أو التمثال بمحاكاة الطبيعة لتجردها من القيمة الفنية وتحول التصوير الى فن آلي أشبه بالتصوير الفوتوغرافي ، وغدا النحت صعباً للقوالب فحسب . لكننا نجد في كل المنجزات الفنية نصيباً من التجريد ، كما نجد فيها نصيباً من المحاكاة ، وذلك ما نتبينه في بعض المباني القديمة أو البدائية ، ولا سيما ما كان منها دينياً ، فهي تتوهم بنض شاعري أكثر مما تخضع لغرضها الوظيفي .

لقد أنشئت المعابد لتلبي في الأصل حاجة الروح غير أنها استلهمت في أنماط بنائها معالم البيئة من حولها . والأمثلة على ذلك كثيرة في البلاد العربية ومصر القديمة والهند واليونان وأفريقيا الاستوائية . وإننا لنجد في الهند على سبيل المثال كيف تركت هيئة النبات أثرها على المعابد الهندوكية فجاءت تحكي أشكال النبات ولا سيما الصبار . ولقد لبثت معابد الهند على تلك الحال حتى الى ما بعد انتشار الإسلام ، فحصل مسجد الأمير قطب الدين - الذي شيد بالقرب من دلهي - طابعاً من ذلك التأثير النباتي ، وأخذت مثلته التي تسمى « قطب منار » (لوحة ١) تشكل نبتة الصبار . وإذا كانت الحياة الحيوانية بالغة الأثر في أفريقيا الاستوائية حتى تسلفت الى

أقيم الجمالية في عمارة الإسلام

نبوت عكاشه

العربي أثر أي أثر ، فاثارت وجدانه ، وألمهت أن يحكي فيها يبدع وأن يطبع به ما ينشئ . من أجل ذلك جاءت المعمار تحكي ما يقع عليه البصر في الأرض وما تمتد إليه الطرف في السماء ، فكانت تلك الأهله التي توجت المآذن ، ثم كانت تلك القباب التي تحكي قبة السماء ، وكان للرياح الساخنة المحملة بالرمال الحارقة أثرها في إنشاء الدور والمسكن ، فاحيطت بجدران صماء تحميها من نفثات ذلك الحريق ، عل حين تركت صحنها مكشوفة عارية من السقوف كي تصل قاطنوها بتلك السماء التي كان البدوي يفزع إليها طلباً للغوث وهرباً من الوحشة فلم يشأ أن يحجب ما بينه وبين سآوى روحه ، إذ كان يعد تلك الفرجة في سقف داره معبره الى السماء أو جزءاً من السماء قد شئت الى بيته .

وكما كانت للبيئات الصحراوية أثرها في توجيه الفن المعماري وطبعه بطابع متميز يمثل تلك البيئة في الكثير من مظاهرها ، كذلك كان للتعاليم التي نزل بها الدين الإسلامي هي الأخرى أثرها في الفن المعماري . فالإسلام يعد كل بقعة من الأرض ظاهرة يجوز للمؤمن أن يؤدي عليها ما فرضه الله من صلاة . لذا جاءت المساجد أول ما جاءت في الإسلام صحناً متسعة تسور بجدران . وإذا كان لا بد من أن يتجه المسلمون في صلاتهم الى قبله بعينها ، جاء بناء المساجد مرتبطاً كل الارتباط بهذا التوجيه الديني .

ولقد حمل فن العمارة في ظل الإسلام تعبيراً معمارياً جديداً ، إذ ربط هذا الفن المعماري بين المسجد والكمبة في مكة المكرمة ، وتزأج التعبير المعماري الأول الذي أحسه ساكن البادية من صلته بالسماء من خلال صحن داره المكشوف مع التعبير المعماري الجديد المستوحى من صلة العابد بالأرض .

ومع أطراد التحضر وهجر العرب للبادية واستيطانهم المدن وانتشار الإسلام بين الأمم ذات الحضارة والعمارة

الفكر المعالدي ، أخذ الشكل الحيواني طريقه الى الفن أيضاً حتى بات التأثير بالحيوانية - الإنسانية طاغياً في التشكيل ، فانخلت مداخل بيوت مدينة كانوا شمالي نيجيريا ، شكلاً تليفيقياً يجمع بين سمات الإنسان والحيوان (لوحة ٢) .

ولقد استقر في روح العربي الذي تضمه البيداء الفسيحة بقبتها السماوية المطبقة على أطراف الأفاق خيالان يمثلان كونين : « الكون الكبير » الذي هو ذلك العالم من حوله بسمائه المرفوعة على الجهات الأصلية الأربع ، ثم « كونه الصغير » الذي ضمه صحن داره المكشوف والذي يقوم هو الآخر على جدران أربعة سقفها تلك الرقعة السماوية المحلودة التي تظل صحن الدار ، وهو ما يستشعره كل من ضمه فراغ فاحاط نفسه بما يفصله عنه ، وأضحى مشدوداً الى السماء بناظره يتطلع إليها من خلال الفرجة المكشوفة ، وعاش بين تلك الجدران الناهضة الى علٍ محبوبة عنه رؤيته الأفقية مستمتعا برؤيته العلوية .

عل أن العمارة الإسلامية وقد نبتت في بلاد مختلفة ، لم تستلهم ثقافتها الأولى وحدها ، بل تأثرت بكل بلد حلت فيه ، فانخلت المعمار باختلاف البيئات ، وأصبح لكل بيئة أثرها في عمارتها . فحيث كانت الصحراء نجد المباني قد تأثرت بتلك البيئة الصحراوية إلا في مواقع قليلة تتراوح بين الأودية مثل وادي النيل ووادي دجلة والفرات وبعض المناطق الجبلية المشبة كاليمن وسوريا ولبنان ، وبعض البلاد الباردة المناخ مثل تركيا .

فهذه الصحراوات برمالها المنبسطة وترتها المنفسحة وأرضها الجرداء التي لا ينض فيها نبات ولا ماء ولا حيوان ، ويسماها الصافية ويشمسها اللافحة تهاراً ، وهلالها ونجومها المتألقة ليلاً ، قد أذكّت الفكر فنشطت علوم الفلك والرياضة ، كما أضفت على روح الفنان

التشكيل الروماني المسيحي كما شاع الطراز المثلثي في العمارة الهندية الإسلامية ، وهو الطراز المتميز بالزخارف المستوحاة من نباتات البيئة الهندية في نحت الأحجار على غرار قطب منار (لوحة ١) . على حين تشترك العمارة في بلاد المغرب والأندلس في الكثير من صفات تشكيل الفراغ وتصميم الأعمدة والمقود المتراكبة وزخارف الجص الفرج (لوحة ٧) .

وحل الرخم من الاختلاف بين هذه العمارات في بعض التفاصيل أو في العناصر المعمارية الإنشائية كمنحنيات القباب والمقود والتكوينات المعمارية للمآذن أو بعض الزخارف ، إلا أنها تشترك جميعها في وحدة الروح الإسلامية الكامنة وراء التكوينات المعمارية والتشكيلات الزخرفية التي أصبحت تقليداً معمارياً يحفظه البناءون عن ظهر قلب ، وغدت هذه الأشكال الزخرفية والتكوينات والعناصر المعمارية وكأنها اللغة العربية التي نزل بها القرآن ويقل بها في كافة البلاد الإسلامية .

واستمرت هذه الأشكال والتكوينات في عمارات الجوامع على مر العصور متوارثة عملياً إذ اعتاد كل خليفة أن يبني جامعاً في عاصمة ملكه ، كما درج كل قادر على أن يشيد لنفسه ضريحاً ومسجداً ، الأمر الذي أتاح لأهل حرف البناء استمرارهم في مزاوله حرفهم مع التطوير في الاتجاه نفسه .

وساعد على قيام وحدة الطابع الإسلامي ما كان من تشابه ظروف البيئة وارتباط بين لفظي العرب والإسلام وقيام الخلافة الإسلامية التي سيطرت على أكثر البلاد التي اعتنقت الدين الإسلامي ، هذا إلى جانب أسباب وظيفية من الناحية المعمارية كوحدة البرنامج المعماري في الجوامع كلها نتيجة وحدة النظام في الصلاة ، الأمر الذي استدعى هذا التشابه في التخطيط المعماري .

وكان من الطبيعي عند نزول الإسلام بتعاليمه التي

الحضري كإيران والعراق ، نشأ فن معماري ديني حضري للجوامع والمساجد والمدارس والمتكفات (الخانات أو التكايا) وغير ذلك من الأبنية الدينية . والفن المعماري الإسلامي مع هذا الذي جد عليه لم يستطع أن يخلص من التباينات الأولى ببنيته الصحراوية ، فجاء فناً يجمع بين جديده الذي أفاده من المدن المتحضرة ، وبين قديمه الذي علق به من آثار البيئة الصحراوية .

وكان الفن المعماري الإسلامي يركز في أول نشأته على العناصر المعمارية والزخرفية التي تتفق وروحانيته ، فخرجت منجزاته تكاد تشبه بعضها بعضاً في سائر البلاد الإسلامية مع شيء من التباين اليسير الذي تحمله كل بيئة وتختص به وتجليه مواعب أهلها الموروثة إنشاء وعمارته وزخرفته وخبرته وتقاليده . ومن هنا كان الاختلاف الهين الذي يميز عمارات الجوامع في إيران بطغيان الناحية المعمارية الزخرفية كما تشهد في مسجد شاه باصفهان (لوحة ٣) ، على حين تغلب الناحية المعمارية الهندسية في مصر ، كما هي الحال في جامع السلطان حسن الذي نبع الشكل التعبيري فيه من التكوين الإنشائي المعماري ، إذ ينبض الإحساس الديني من واقع تصميم الفراغ ، وليس من مجرد صقل السطح وزخرفته . وفي العراق تشهد ملوية سامراء متأثرة بأبراج الزقورات السومرية والبابلية القديمة (لوحة ٤) . أما في تركيا فقد تأثرت العمارة الدينية بالعمارة البيزنطية حيث فرض المناخ أن يكون بيت الصلاة مسقوفاً . وإذا كانت الجوامع التي تؤم المسجد للصلاة غفيرة تتطلب مسطحاً مسطحاً ، فقد ابتكر المعماريون الأتراك طريقة التسقيف بالقباب والقبوات البيزنطية ونجحوا عن طريقها في التغلب على ما واجههم من مشكلات (لوحة ٥) .

وقد أخذ المسجد الأموي في الشام بعض لباسات

(لوحة ٩) ، وجبل حوالي أسطح جدران الصحن
بعراس أو شرفات متجاورة تتجه رموسها إلى أعلى ،
مورجياً بارتباط الأرض بالسما أو بتلاصق المسلمين
سواسية كاستان المشط أمام الله (لوحة ١٠) .

وقد جاءت تلك العرائس على هيئة زهرة الزنبق لها
بتلات ثلاث تلمحصر بين صفوفها الصياء فراغات تتشكل
من زهرات شقائق متجانسة و صافية ، شفافة كأنها
اقتطعت من زرق السماء ، وما أشبه اتلافها بالتمازج
القائم بين الروح والجسد .

وحقق المعماري المسلم فكرة الاتجاه إلى أعلى بطريقة
درامية في ابتكاره للمثلثة حتى يعلو صوت المؤذن وهو
يتنادى للصلاة على كل ما عداها من أصوات ويصيح نغم
« الله أكبر » ملء الأسماع على طول المدى (لوحة
١١) .

ولا شك في أن المعماري المسلم لم يخل فكره من دراية
سيكولوجية حين قسّم المثلثة صعوداً إلى عدة أقسام
تفصلها شرفات تتناقص في الطول كلما ارتفعنا ، وكأنني
به قد أراد أن يجذب نظر المشاهد إلى أعلى قسراً ،
ويصحب في وجدانه الإحساس بجلال المبنى ورفعته .
وهكذا يقصر بُعد كل شرفة عما تدينوها كلما أصعدنا وفق
قاعدة « النسبة الذهبية » التي اتخذها الإغريق أساساً ،
والتي تعني أن نسبة الشطر الأكبر من خط أو مساحة ما
إلى المجموع الكلي لهذا الخط أو تلك المساحة تعادل نسبة
الشطر الأصغر إلى الشطر الأكبر ، فبراح بصر المبصر إلى
المثلثة - التي تمتد إلى أعلى متباعدة مع واجهة المسجد
الأفقية - بينما ينشد التطلع نحو الله في عالياه . وإذا كانت
العرائس هي الأخرى ترمز إلى التقاء الأرض بالسما على
المستوى الأدنى فإن المثلثة ترمز إلى هذا الالتقاء على
المستوى الأعلى . ويكاد تصميم المثلثة المعماري أن
يكون نحتاً ، أخضعت فيه التقنية الإنشائية للتعبير الفني
المعماري الذي يهدف إلى الصعود والتسامي ، فلم يابه

تهدف إلى جمع الإنسانية كلها حول فكرة واحدة ، ألا
يشتمل كل جامع على قدس أقداس خاص به كما هي
الحال في المعابد الأولى ، بل اجتزى به قدس أقداس
واحد ينتجه إليه المسلمون كافة ، وهو الكعبة الشريفة
ومن لم لزم أن يكون المسقط الأفقي ببيوت العبادة
الإسلامية مستطيلاً أكثر ما يكون انفساحاً ، ويواجهه
ضلعه الأطول مكة المكرمة حتى يستطيل « الصف »
الذي يتلاحق فيه المصلون تأكيداً لفكرة المساواة بين
جميع المسلمين الذين يصلون في صف مستقيم وراء
الإمام متجهين إلى القبلة ، إذ كلما كان الصف قريباً من
الإمام زاد ثواب المصل . أضف إلى ذلك ضرورة أن يلم
المراء باتجاه الكعبة فور دخوله إلى منطقة الصلاة ، ولذا
كانت « عرضية » المصل تشير إلى اتجاه مكة من واقع
التخطيط . ولهذا أيضاً قلنا نجد المسقط الأفقي للجامع
على شكل دائرة أو مثلث حتى لا يغيب إحساس المسلم
بالأجاء إلى الكعبة .

وكما وجه المعماري الإسلامي جدران المسجد نحو
الكعبة كذلك وضع قبلة أو محراباً في الجدار المقابل لاتجاه
الكعبة على شكل حنية تعلوها نصف قبة ، فالمتعب إذا لم
يستطع أن ينتهي إلى الكعبة بجسده فلا أقل من أن
ينتهي إليها بروحه من خلال المحراب الرمزي .

وفي البدء عندما كان الجامع مسطحاً من الأرض
مسوراً غير مسقوف لم يكن ثمة ما يجيب نظرة المصلين
إلى السماء ، حتى إذا تطلبت الأمر تغطية مكان الصلاة في
الجامع اتقاء حرارة الشمس ، وتقلبات العوامل الجوية
في البلاد المختلفة ، حرص المعماري العربي على أن
تكون نظرة المسلم إلى السماء غير محجوبة ، فشطر
السطح شطرين : أحدهما مسقوف للصلاة ، والآخر
مكشوف هو الصحن . ولكي يعوض المعماري
إحساس المصل بعدم الانفصال عن السماء جعل على
السقف القريب من القبلة قبة ترمز إلى السماء

وزخرفية ، ومن كل الحصاد الفني الذي خالطه المسلمون في عصر انتشارهم استنبطوا نظاماً معمارياً مميزاً متكاملأً من التشكيلات والتراكيب المعمارية والزخرفية التي تكون في مجموعها الطراز الإسلامي الموحد في روحه وطابعه ، وإن اختلفت في بعض تفاصيله من إقليم لآخر ، كما اختلفت تمام الاختلاف عن باقي الفنون الدينية لدى أصحاب الديانات الأخرى .

ويرد البعض سر الوحدة التي تجمع الفنون الإسلامية وتتجلى في الطراز الإسلامي إلى توحد الخط العربي الذي يكتب به المصنف الشريف . وقد يكون هذا عاملاً هاماً إلا أنه ليس العامل الوحيد ، بل ينبغي أن ندخل في حسابنا بقية العوامل التي يميها الإدراك ، ومنها طابع الفكر الشرقي وتفاعله مع البيئة في البلاد التي انتشر فيها الإسلام . وقد تعود أشكال الخط العربي نفسه بمنحنياته وخطوطه وتكويناته الفنية إلى هذا الطابع الفكري أو السكولوجي ، مما يجعلنا نحس توافقاً بين الخط المكتوب وبين التشكيلات الزخرفية التي تزين المصاحف وأسطح الجدران في العمارة ، بأشكالها ومنحنياتها في تقابلها وتحولاتها المتنوعة المخطوط ، وفي القباب التي يزينها ، وفي الألوان المعدنية أو الزخرفية إلى غير ذلك من منجزات الإقليم الواحد ، كما نحس التوافق نفسه عندما نوازن بين منجزات مختلف بلاد الشرق على مر العصور .

هكذا جهات نفوس أهل هذه البلاد ذات البيئة الواحدة لتقبل الأشكال الفنية نفسها والفلسفات العقائدية التي تكتمل في أي بلد من بينها ، خاصة وأنه لا توجد فوارق في الطبيعة الجغرافية بين مختلف البلاد الإسلامية إلا في تركيا والهند وحبشها ، حيث تتسلط فيها الأمطار بما لا تعرفه البلاد الأخرى ، وهو ما استدعى تغايراً في بعض التشكيلات المعمارية عن بقية البلاد الحارة والجافة والصحراوية ، وإن لم يجعل ذلك

المعماري المسلم بالمصاعب الإنشائية المويصة التي صادفته في سبيل تحقيق فكرته الفنية التعبيرية ، فقد دلل له الإيمان بالمصاعب وحقق المعجزات .

ولقد كان من الطبيعي للمشاهدة نظراً لبروزها ووظيفتها الشعائرية أن تغفر برعاية إسلامية خاصة حتى غدت رمزاً للإسلام . وتقع المئذنة عادة في موقع يشكّل مع القبة تكويناً جمالياً ، فكلاهما عنصر يجاوز ارتفاع المبني ويشارك في تحديد صورة المسجد المطبوعة على صفحة السماء . وإذا كانت القبة تعبر عن السماء حين تنطلق إليها من الداخل ، فإنها تبدو لنا عندما نزنو إليها من الخارج إنشاء منكشفاً على نفسه بخطوطه الهابطة . ومن ثم كانت في حاجة إلى مئذنة أو أكثر إلى هذا التكوين لتوكيد الأثر الجمالي الشامل .

وقد جاء تصميم الجامع أصلاً ليتسع لكافة أهل المدينة ليعميها فيه صلاة الجمعة ، ولذا سموه « بالمسجد الجامع » . غير أن اتساع المدن أفضى إلى إنشاء مساجد متعددة في مختلف الأحياء في المدينة الواحدة ، بل تطلب الأمر أحياناً إنشاء زوايا ومصليات صغيرة .

وإذا كان الفن الإسلامي قد تأثر منذ نشأته بفنون البلاد التي فتحها وخاصة الساساني منها والبيزنطي ، فإنه قد استبعد منها الجوانب الأسطورية وفنون المحاكاة الشكلية النوعية أو الخاصة وتكويناتها الموروثية والمنقولة والمبتكرة ثم عالج فنونها التجريدية بما يتفق مع تعاليم الدين الإسلامي وروحه وفلسفته . وبهذا تميز الفن الإسلامي بقسماته عن الفنون التي تأثر بها وعن باقي الفنون الدينية .

على أن الفن الإسلامي قد وجد طريقه سهلاً إلى امتصاص الفنون المختلفة التي تأثر بها وصهرها في بريقته الشخصية ، لأن كافة هذه الفنون تنتظمها روح الشرق التي تنحو بطبيعتها نحو التجريد وتحوير الأشكال الطبيعية وتنسيقها في صيغ ذات إيقاع وتكوينات هندسية

الظمأى يبرأى أعماق السهل الممتد المشرب بزرقة الغسق قبلما يطلع عليها الفجر الفضي ، وعمل القمة أخذوا يرتقبون كالظامئ . يقلب عينيه بحثاً عن ماء بحيرة يروي غلته . ها هم أولاء يرشفون النسمات العذبة والفرحة تنبض في قلوبهم للمهلوفة إذ وجدوا لحظتها الترياق الشافي من كل الأسقام .

وحينما شاء الفنانون المسلمون أن يضيفوا سقفاً إلى المسجد جعلوه في شكل القبة رمزاً للسماء ، فأقاموها على الجزء الواقع أمام القبة مباشرة ، كما استخدموها في تغطية أضرحة الأولياء والصالحين ، غير أن المعماريين المسلمين - باستثناء الأتراك منهم - لجأوا إلى القبة الساسانية ذات الحناصير المعقودة إلى أعلى ، على العكس من الحناصير المتدلية في العمارة البيزنطية التي استخدمت لتحويل مربع الضريح أو الفراغ المطلوب تغطيته بقية إلى مشتمن بواسطة هذه الحناصير لكي تركز القبة بقاعدتها المستديرة على هذا المشتمن .

ولقد استعمل أصحاب الكنيسة الشرقية من المسيحيين القبة في تغطية البازيليكا ، غير أنهم استخدموها بمفهوم يختلف عنه في الجامع ، إذ اختاروا القبة البيزنطية ذات الحناصير المتدلية « بندانيف » بدلاً من الحناصير المعقودة إلى أعلى كما هي الحال في القبة الساسانية ، الأمر الذي يتفق والناحية الرمزية في تشكيل الفراغ الداخلي ، بتنظيم العناصر المعمارية ضمن نظام متدرج يبط من أعلى إلى أسفل ، متوازلاً مع صور الملائكة والقدسين وفق درجاتهم ومرتبتهم ، وبذلك أسبقوا على القبة البيزنطية طابعاً مسيحياً خاصاً يواكب الفكرة الرمزية للكنيسة أو البازيليكا ، ذلك أن البازيليكا البيزنطية ترمز إلى صورة الكون الكبير ، يتكامل فيها بسمائه وأرضه ، وتتدرج فيها عناصرها التي كلما ارتفع مكانها في الفراغ ارتفعت مكانتها وقديمتها . لهذا تتوسط صورة السيد المسيح « ضابط الكون » أهل مكان

دون شمولية الوحدة التعبيرية عن العقيدة الإسلامية في هذين الإقليمين ، شأنهما في ذلك شأن باقي البلاد الإسلامية ، فبقيتا تستخدمان نفس العناصر الزخرفية والخطوط العربية والعناصر المعمارية كالمشذنة والقبّة والمعدن التي تتصلبها الناحية التشكيلية بقدر ما تفرضها مراعاة الناحية الوظيفية في تدعيم الجامع ليتفق وإقامة شعائر الصلاة وطريقة انتظام المصلين صفوفاً « عرضياً » في مواجهة حائط القبلة ، على العكس من الكنيسة المسيحية التي يصطف فيها المصلون « طولياً » أو المعبد الهندي ذي الحلولات المفردة .

ويكشف تحليل أثر المناخ في غمارة هذه البلاد جميعاً عن أن الطبيعة في معظمها جرداء قاسية الحرارة نهاراً ، حيث لا تتجلى غير الساء عنصر الرحمة الوحيد في الطبيعة والأمل المرجو لتلطيف الجو خلال الأمسيات والليالي . ولهذا أغلق القوم مساكنهم ومساجدهم دون الخارج بحواطط شبه صماء ووصلوها بالساء ، من خلال الصحن الداخلي المكشوف كما مر بنا ، . غير أن الساء لم تكن مهربهم من قسوة الأجواء فحسب بل كانت كذلك المهيح الذي تسترخي فيه البروح كلما أرهقوا طغيان الماديات ، وهي الملجأ كلما شذبتهم الجدران إلى الأرض ، ولقد أحس بهذا التشوف إلى الساء الكاتب الفرنسي أنطوان دي سانت اكسوري حين دلف إلى الدور العربية خلال جولاته في شمال أفريقية ، فكتب يقول في كتابه (القلعة) : « حقاً إن الإنسان في حاجة ماسة إلى جدران يأوي إلى ظلها ، لكنها بالنسبة إليه كالثرى يمتصن البذرة المدفونة ، في حين أنه في حاجة أمس إلى جلال طريق المجرة وانفساح المحيطات حتى لو لم تقدم له الكواكب والنجوم والمياه والأمواج نهاراً عاجلة . . . لقد عرفت الكثيرين ممن أبلوا بلاء عارفاً في تسلق الجبال ظلت السماء تنزف من أكفهم وأقدامهم دون أن تشيهم عن ارتفاع القمة حتى ترتشف عيونهم

ويستطرد إجازتون فييت قائلاً إنه « إذا كان معيار الأصالة في أي طراز من طراز المعمار هو أسلوب استغلال الفراغ ، فإن تصميم الجامع هو النموذج الذي يعبر بوضوح عن جوهر عقيدة الإسلام بصفته ديناً أصيلاً له شخصيته المتميزة » .

وما أبدع الصورة التي أوردها الكاتب اليوناني كازانزاكيس في كتابه « تقرير الى جريكو » عن تأثيره بالعمارة القوطية حيث يقول :

« أخذت تلك العمارة المقدسة شكل القمة بكل جزئياتها ، وغدا كل ما فيها كالسهم ، ورافعاً للمنطق المستقيم للطراز الإغريقي المربع الذي يسيطر فيه النظام الإنساني على العناء ، تحقيقاً بذلك التوازن بين الجمال والمنفعة ، كاشفاً عن تفاهم منطقي بين الإنسان والإله . غير أن تشكيلات هذه العمارة القوطية فيها ما يدفع الإنسان الى العلال لكي يغزو الفضاء اللزويدي ، قاصداً جلدب الصاعقة الكبرى من السماء الى الأرض » .

ويتفسير كازانزاكيس للروح القوطية ممثلة في عمارة الكاتدرائية ، يعود بنا من جديد الى مدى ما تسببه البيئة الطبيعية على العمارة والفن من أثر وحيلة الإنسان إزاءها . فلقد نشأ الطراز القوطي في أوروبا ذات السماء الحافلة بالبروق والرعود . فالكاتدرائية القوطية تتصل بالسماء عن طريق أبراجها التي تتخذ أشكال القمم فتدفع بالإنسان الى العلا ، ولا تهيئ السماء الى الأرض إلا على شكل صواعق - على حد تمثيل كازانزاكيس - ، ولهذا كانت العلاقة بين الأرض والسماء في اتجاه واحد الى أعلى ، فجامع الكاتدرائية القوطية بأسفها المائلة مغلقة بكامل مسطحها على السماء ، منكفة فوق فراغها الداخلي ، شأها في ذلك شأن العمارة البيزنطية .

ويتطابق هذه الأفكار على العمارة الإسلامية التي نشأت في بلاد الشرق الأوسط ذات المناخ المعتدل أو

في القبة الوسطى ، حيث يسيطر على الفراغ الداخلي بأكمله . وهكذا تصبح البازيليكا البيزنطية كوناً صغيراً متكاملًا في حد ذاته . كما يوحي إلينا الشكل الخارجي للبازيليكا البيزنطية باكتمال هذا الكون الصغير واستقلاله عن الكون الكبير ، حيث تنكشف الأسطح الكروية على فراغها الداخلي لتفصله عن العالم الخارجي .

وحين احتل الأتراك المسلمون القسطنطينية وجدوا أن عمارة البازيليكا البيزنطية تعد مثالية لحماية جمهور المصلين من العواصف والأمطار ، فاقبضوا نموذجها لجوامعهم بعد أن أضافوا إليها المآذن التي أحدثت - من ناحية التعبير عن الروح الإسلامية - أثراً صحيحاً ، ذلك أنها وصلت البناء بالسماء بعد أن كان منكفأ على نفسه ككون صغير قائم بذاته .

وفي مجال تأثر العمارة القديسة بالبيئة المحيطة يسوق جاستون فييت مقابلة جمالية شاعرية بين الكنيسة القوطية والمسجد الإسلامي إذ يقول : « فعل حين تمثلت الكنائس والكاتدرائيات من الداخل بالآنية الأسطوانية المتتالية التي تحاكي قمم الأشجار في غابات أوروبا الكثيفة بقممها الشاهقة المتلاصقة ، يحاكي الجامع بأعمدته صوار النخيل فيبدو غابة مفتوحة لا سر يكتنفها ولا غموض ، فالحظوظ القوية الواضحة الرصينة التي تتمثل في أعمدته تنهض في الفراغ المحيط بها دون أن تنفي على هذا الفراغ عمدة تروحي بأي غموض أو تعقيد ، ومرة هذا الوضوح الإضاءة المباشرة المطلقة من الصحن المكشوف . وعلى حين تبدو الكنيسة من الخارج مجازها الأوسط الشاهق الارتفاع ، وأبراج نوافيسها المخروطية أو المدببة وكأنها تبحث عبثاً عن منفذ لها الى السماء ، يبدو المسجد وكأنه قد نقل الى السماء ، رمزاً للسكنية والإيمان الرصين والشجاعة المطمئنة التي تسلم مقاليدنا الى ذات الإله » .

كانوا يحفظون القواعد والقوانين والرموز والأشكال في العمارة الدينية والزخرفة والتصوير والنحت يتبعونها على هدى من توجيهات آباء الكنيسة في تصميم الكاتدرائيات والكنائس وزخرفتها حرصاً منهم على الطابع المقدس في عمارتهم الدينية . غير أن ثمة عرفاً ساد العمارة الإسلامية واتبع في مختلف مراحل تطورها بين أهل حرف البناء وغيرهم من الصناع . فلقد اعتدى الإنسان منذ القدم إلى الرمزية فطره ، فخلع على الأشكال صفة التجريد نافذاً إلى المعنى المكنون الذي ينطوي عليه الشكل ، مستوحياً الرموز مما أملتته عليه الظواهر الطبيعية ، رابطاً بين هذه الظواهر وما ينظر له من أنكار ، متصاعداً للقرى التي إليها مرّ هذه الأشكال ، ولنظم الخلق التي تخضع لها هذه القوى . ولقد كان لبعض المتصوفة المسلمين - بما أوتوا من روحانية وعلم باطني في عمارة المساجد - معتقدات لها رموزها ولها أسسها في أنفسهم ، فكانوا يملون تلك الرموز والأسس على المهرة من شيوخ البنايين والحرفيين ، وهؤلاء يسطونها أعمالاً وأشكالاً لمن بين أيديهم من الصناع والعمال ، فينقلها هؤلاء رموزاً وأشكالاً تربط بين تلك الحكمة الخفية والمظاهر الجلية . ونهذا تأكدت على مر الزمن ديمومة الأشكال والرموز وما بها من تشابه في البلاد الإسلامية عامة . وكان مرجع هذا التشابه إلى وحدانية العقيدة ووحداية الثقافة اللتين تقودان إلى تشابه في اختيار الأشكال والرموز ليكون المؤدى واحداً . ونظرة إلى المساجد القديمة في أنحاء العالم الإسلامي - كما سبق القول - من إيران شرقاً إلى المغرب غرباً تكشف عن الالتزام بمفاهيم مشتركة في التصميم العام وعن عناصر معمارية وصيغ زعفرية جد متشابهة ، تلتقتها الأجيال وأضافت إليها ، فنشأت لهم تقاليد وأعراف درأت عن العمارة الإسلامية عبث الأفراد وأهواءهم . ومثل هذا التكرار ما كان ليضع لو لم تكن هناك قواعد معينة تطبق

الحجار الجفاف نجد أن الاتصال بين الأرض والسماء متبادل وليس في اتجاه واحد ، حيث ترتفع فوق الأرض مآذن الجامع وعرائسه ، على حين تهبط السماء إلى الصحن فتشيع فيه الرحمة ، كما يملأ الفراغات بين عرائس تتماثل أشكالها ، فيتم التزاوج بين الكتلة والفراغ كالسالب والموجب ، بما يرمز إلى تزاوج الروح والجسد أو السماء والأرض كما سبق القول .

تبقى أي مشكلات وتسلؤلات كانت تدور حول تصور العمارة الإسلامية لو أن الإسلام كان قد نشأ في بلاد الشمال مثلاً ؟

يدفعني إلى طرح هذا السؤال الافتراضي ، ما ينشعب اليوم من مشكلات فنية لدى تصميم الجوامع التي تقام هناك ، الأمر الذي يتطلب محويرات فنية للأشكال الإسلامية النابعة من الثقافات البدوية في البلاد الحارة ، لكي تتفق مع الأجواء الشمالية ومع باقي الأشكال المعمارية النابعة من الثقافات الحضارية في البلاد الباردة .

ولقد سبق أن شارت مشكلة متشابهة في عمارة المساجد التركية ، إلا أن اندماج العمارة البيزنطية في الروح الشرقية قد يرس عملية التحويل والتحوير ، على حين ظلت الاختلافات بين العمارة الشمالية الغربية والعمارة الشرقية شاسعة . على أن ابتكار العمارة الدينية هو أمر يشق استنباطه فطرة واحدة ، وتتجاوز إمكانية أدائه طاقة معماري واحد خلال حياته مهما بلغت عبقريته ، بل تقصر عنه طاقة جيل من المهندسين ، ذلك أن العمارة بصفة عامة والدينية منها بصفة خاصة من الفنون الجماعية شأنها شأن غناء جوقة الإنشاد « الكوروس » يستحيل على فرد واحد أن يؤديه بمفرده .

ولم تكن نقابات البنايين في الإسلام شبيهة كل الشبه بنقابات بنائي الكنائس من الماسونيين والإخوان الذين

رغم مشابهته في ذلك للصلة بين العمارة الأوربية الدينية وزخرفتها .

وما من شك في أن تلك النظرة تنطوي على كثير من الإجحاف ، إذ ترتب عليها أن أخرج بعض مؤرخي الفن الأوربيين العمارة الإسلامية ضمن الفنون الجملة . وقد كان يبعث هذا الحكم الجائر هو أن هذه الفئة لم تدرك غير الوحدة العامة في الطابع ، التي يتميز بها فن العمارة وفنون الزخرفة الإسلامية بما فيها الكتابة ، وأنها عجزت عن إدراك التنوعات الدقيقة في التفاصيل ، وأغفلت أهم خصائص العمارة والفنون الزخرفية الإسلامية ، وهي تمحاشي تكرار الصيغ الزخرفية حتى في المبنى الواحد ، وهذا ما يندواضعا في المائة والثمان والعشرين نافذة الجصية الموجودة بجامع ابن طولون بالقاهرة فكل منها تختلف عن الأخرى في تصميمها وزخارفها (لوحات ١٢ ، ١٣ ، ١٤) .

ولا يقف تمحاشي تكرار الصيغ عند النوافذ ، بل يمتد إلى العقود التي تتنوع بطونها في الرواق الغربي لجامع ابن طولون حتى لا تتكرر أية صيغة زخرفية على الإطلاق ، ومن ثم تحقق التنوع المطلوب من الناحية الجمالية ، وهكذا تتكامل العمارة والزخرفة في إبراز القصد الفني (لوحة ١٥) .

ولا يكاد الزائر يُدْفَعُ إلى داخل ضريح السلطان قلاوون بالقاهرة (لوحة ١٦) حتى يحسبه من العالم جلالته السميكة لا تنفذ منها نائمة ، فيلقه السكون المهادن وتغمسه الظلال فيحتمسه والجلاء والعمسة ، معاً ، وتتسلل إليه أشعة خافية من خلال نوافذ الزجاج المعشق الملون ، وحوله أعمدة عملاقة ، فيغلبه شعور بأنه في عالم موهوم يتنظر فيه بده عرقوس وشعائير غامضة . ولست أشك في أن كثرة من الذين يزورون هذا الضريح يعمون أنسرى شعور غامر بالورع ، تهرهم السكينة وتشدهم الظلال ويتشون بالأنسام

تطبيقاً واضحاً ، وهذا ما تقول به قوانين الاحتمال الرياضية .

كذلك ثارت المشكلة حينما انتقلت العمارة الإسلامية إلى الهند ، وتطلب الأمر تحويراً شاملاً للمعبد الهندوكي الذي جاء متسقاً مع تقاليدهم الدينية إنشاءً مقلداً يضم خلوات صغيرة للصلاة المنفردة ، وتكونياً معمارياً خارجياً أقرب إلى النحت منه إلى العمارة ، ووشيت أسطحه بكاملها بالزخارف والنحت البارز ، ومن اللافت للنظر أن المعبد الهندوكي يبدو كأنه الوجه الآخر للبازيليك ، لأن السطح الداخلي في البازيليك البيزنطية هو المزدان بالرسوم ، على حين زين النحت السطح الخارجي في المعبد الهندوكي .

ونحن قد تجاوز الحقيقة إذا ما سلمنا بالوحدة التامة في العمارة الإسلامية خلال الفترة ما بين سنتي ٦٥٠ و ١٧٠٠م قدر ما نجاوزها إذا ما سلمنا أيضاً بالوحدة التامة للعمارة الأوربية خلال الفترة نفسها ، فإما من شك في أن لكل خلافتين الخلافات الإسلامية التي تماثلت طرازها المتميز في البناء والزخرفة المعمارية الذي خضع بدوره لسنة التطور .

وإذا كان بعض المستشرقين قد عجزوا عن التمييز بين طرز العمارة الإسلامية المتغيرة على مر العصور ، وبين تطور كل من فني العمارة والزخرفة ، فمرد ذلك هو الحكم المسبق الحاسطي الشائع بينهم بشأن الفن الزخرفي ، هو ما يميز العمارة الإسلامية بصنفه أساسية ، وأنه كان فناً متعدد الأساليب محمود القوالب التي لا تتغير بتغير المكان الذي يزينه في البناء سواء كان قبة أو صحن جامع .

غير أنه إن صح زعمهم فيما يتعلق بالفن الزخرفي خلال بعض العصور ، كما هي الحال في الكبسات الخزفية لمبانى العصر الصفوي بأصفهان (لوحة ٣) فمن المؤكد أنهم أغفلوا صلته الوثيقة بالفن المعماري ذاته ،

وتتشعب من مركز المحطات خطوط محزوزة ، وتنتشر « الأطباق النجمية » (لوحة ١٧) في كل مكان : على الجدران والأبواب والمحاريب والمناير والحل وتزيينات المصاحف . وبالرغم من اختلاف أسلوب حمل القبة على أكتاف مربعة ضخمة متعاقبة مع أعمدة جرانيتية مستديرة المقطع وهو ما خلف تعارضاً بين بطون العقود المصممة لتتناسب حجم الأعمدة وبين حجم الاكتشاف الضخمة ، فإن عين المشاهد لا يستوقفها شيء من ذلك ولو للحظة ، لأن رهبة المكان تستقطب إدراكه الحسي ، كما يشكّه « ذهب الملوك وأرجوانهم » اللذان أضاف إليهما مزخرف قبة قلاوون زرقة الساء في زخرفة القصصات المقرة العديدة التي تزين سطح السقف وكأنها قباب سماوية مصفرة ، وبأسره الجمال المتكرر الذي لا تملّه العين ولا تسأمه حتى لا يملك أن يخفض طرفه إلا ببذل جهد جهيد .

يصف جاستون قُبَيْت المناير الخشبية فيقول : إنها تضم مجموعات من الحشوات الصغيرة المتباينة الأشكال جمع بعضها إلى بعض وإن احتفظت كل واحدة منها بشخصيتها المستقلة حتى كأنها لا تؤدي دوراً في الشكل العام ، وتتابع الدوائر والمربعات والمعينات والنجوم والأطباق النجمية متداخلاً بعضها ببعض عن طريق التمشيق حتى يمكن تجميعها دون أن يزول أثرها أو يتضاءل . ولذا فإن التماثل أن يتصورها مجتمعاً بعضها إلى بعض إذا شاء ، وله أن يكتفي بتأمل ما يقع عليه بصره منها فهذه شيئاً منفصلاً قائماً بذاته ، ففي الحق أن تجميع تلك العناصر لا يجعل منها وحدة حقيقية . وحتى يتسنى للمرء أن يوليها حقها فإن عليه أن يدرس في عناية سائر التفاصيل الدقيقة التي تربط العناصر والوحدات بعضها إلى بعض . ألا ما أضلّق هنري فوسيون عندما قال : « ما إخال شيئاً يمكنه أن يجرد الحياة من ثوبها الظاهر وينقلنا إلى مضمونها الدفين

الندبة التي تحمل معها أبعاد الزمن ، ويستغرقون في التأمل ، ثم ما يلبثون أن يطلقوا صرخة سائت إكسوبري : « ها هو ذا جوهر الإنسان .. الروح » . أي جلاء ... حين يقف الإنسان في مكان يواجهه فيه جوهر الإنسان !

إن المرء ما يكاد يعتاد العتمة حتى يتجمل أمام عينه عالم سحري من الزخارف ، عالم جياش بسوّرة الإفراط في الزخارف الهندسية يحمل من يعايشه وجداناً على أثير الخيال ، ويستيقظ في نفسه إحساس شعري يثير ذكريات حنين باطنة . وحين ينبني الكشف عن أسرار تلك الزخارف مستعنيين باستعارة ما درج عليه أهل الفن من تسميات كالنظم والتكفيت بالذهب والفضة ، والحفر والترصيع وما إلى ذلك ما نلبث أن نجد أنفسنا مدفوعين إلى التسليم بروعة الفن الإسلامي وبقوته وتأثير تلك الأشكال الهندسية الرائعة التي تتماكب متنوعة بلا نهاية . فتعوير الزهور والنباتات ، والاستبطاط المتنوع لأشكالها والتوفيق بينها ينمي عن قدرة فريدة على الابتكار حتى تبدو وكأن مهيئها لا ينضب ... توريقات تتشابه أضلاعها وتلتحم ثم تفرق على نحو لا ينتهي في حيوية نابضة ونبل رصين . وحين تذكى فينا عناصر الزخرفة النباتية إحساساً بغورة الحياة في حركتها البدائية وقوها المطرد ما تلبث الزخارف الهندسية أن تردنا إلى عالم التجريد الذي ينفذ بنا إلى جوهر التكوين ويتنزع عنا الانشغال بالظاهر ، فتكف النفس على التأمل وتنعم بالسكونية . لقد حققت عقلية الفنانين المسلمين أروع منجزات الزخارف الهندسية خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، أثراهم كانوا يستعملون جهدهم فيما يبدو من زخارف تتزايد تشابكاً وتعقيداً يثيران النفوس بذلتها وجاذبيتها ، وتتعمد التزيينات والتفريعات التي ييسر عليها تحت نظر الزائرين ، منها ما هو مجلد وما هو ضيق للمخترعات ، ومنها ما هو دائري أو متكرر ،

مواجهة قلعة صلاح الدين المشرفة على القاهرة :
« لمعري ما هذا البناء إلا قلعة منيعة ! » وهو قول لم يُعدَّ الحق .

وما أصدق نجاستون قبيت حين وقف في نفس الموقع وأخذ يردد وهو ينقل البصر بين قلعة عماد علي ومدرسة السلطان حسن : « إن من يتأمل البنائين ، تبلى القلعة في عينه جائئة تستعد للوروب والانقراض ، على حين تبلى للمدرسة هادئة ساقطة متعالية ترنو للقلعة المتحدية في شموخ الواقع دون مبالاة » .

ويستطرد قبيت شارحاً بجاليات المبني مستعيراً من الموسيقى انطباعة تضيضي في وجدانه فيقول : « إنا لا نملك تجاه هذا الأثر الفريد إلا أن نحس أننا نحيا سيمفونية كاملة ، اشترك فيها الأوركستر بكافة عناصره في عناية ودقة بالغتين ، وبإحساس مرهف مدرك للفروق مهما دق شأها . فليست هذه التحفة (الموسيقية) مجرد تألف بين عدد محدود من النغمات ، أو ربط بين مجموعة محدودة من الألحان لحسب ، بل إنها شيء يفوق ذلك كله ، فبفضل جاذبية التوافق الهارموني وسحر التوزيع الأوركستراي يرتفع العمل ككل واحد إلى ذروة التعبير الفني ، فقد عرف المعماري كيف ينقل تأثيره إلى أعماق النفس بإخضاع العناصر الزخرفية للمفهوم المعماري ككل ، بحيث تصبح خادمة له ساعية بين يديه » .

وبالرغم من هذه الضخامة ، لم يعمل المعماري المقياس الإنساني ، وذلك بتجزئته عناصر المبني وتوزيعها بطريقة منطقية تجمع بين وحدة التصميم وتعدد العناصر التي ينبغي أن تنشأ عند تزايد الحجم مع الاحتفاظ بالمقياس الإنساني ، على عكس ما نراه مثلاً في كنيسة القديس بطرس بروما التي « تضخم حجمها - وفق تعليق المهندس حسن فتحي - دون مراعاة هذا التجزؤ والتوزيع ، مما جعلها تبدو كأنها مبني صغير الحجم تنطلق إليه من خلال منظر مكبر . لقد غاب المقياس

مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية . فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير رياضي قائم على الحساب الدقيق قد يتحول إلى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعاني روحية ، غير أنه ينبغي ألا يفوتنا أنه خلال هذا الإطار التجريدي تنطلق حياة متدفقة عبر الخطوط فتؤلف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد ، مفرقة مرة ومجمعة مرات ، وكان هناك روحاً هائلة هي التي تفرج تلك التكوينات وتباعد بينها ثم تجمعها من جديد ، فكل تكوين منها يصلح لأكثر من تأويل يتوقف على ما يصوب عليه المرء نظره ويتأمله منها . وجميعها تخفي وتكشف في آن واحد عن سر ما تتضمنه من إمكانات وطاقات بلا حدود » .

ولقد ساد في أوروبا منذ عصر النهضة أن العمارة ذات الفنية العالية هي تلك التي تجمع بين الضخامة والاتساق والوحدة الزخرفية ، وفي كثير من الأحيان تضاف إليها الرصانة والجلال . ولا شك أن ضخامة البناء في العمارة الإسلامية كانت عنصرأ شائعاً فيها ، مثال ذلك جامع السلطان حسن ومدرسته (لوحة ١٨) الذي يحول الناظر لفرط ضخامته ، حتى كان السلطان حسن نفسه يفاخر بأن إيوان مدرسته يفوق عقد « المذائن » بطيسفون ارتفاعاً ، مما يؤكد الانطباع لدى زائريها بأن ضخامتها لم تأت عفواً . وتستمد مدرسة السلطان حسن جاهها من رافدين : بنيانها نفسه وما يحويته من قيم معمارية ، والمقياس الإنساني . إنها قطعة من الفن المعماري الجريء يغني تأمله عن الإفاضة في وصفه ، ولعله أكمل أثر خلفته لنا مصر الإسلامية ، وأجدر صرح يمكن مقارنته بأثار مصر الفرعونية من الدولة القديمة . يقول عنه أوجون فرومشتان : « إنه درة من أنفس ما جادت به عصور الحضارة العظيمة من مباني » وما أشبه قوله هذا بعبارة السلطان سليم الأول الشهيرة حين وقع بعصره على هذا الجانب من الجامع الذي أقيمت عليه المدرسة في

حين توزع الزخرفة في الأولى على الأجزاء المحمولة دون الحاملة ، تجدها في الثانية - حيث الجدار موحد السطح غير مقسم الى حامل ومحمول - قد تشغل المسطح كله دون أن تقلل قوة المبني من قيمته الجمالية .

وعلى حين تتحدد النسب والمقاييس في النظام الكلاسيكي المكون من أعمدة ونضد وكرانيش وفقاً لمقاييس العمود (طوله وقطره) ، لا تخضع عمارة الجدران الإسلامية لعنصر الأعمدة بنسبها المحددة ، بل تخضع لوظيفة الحجرات الداخلية في منطبق مع عادات أهل الدار . كذلك كان الإحساس بجمال الوجهيات ينبع من التشكيل المنطقي للفتحات الداخلية وقد أضيف إليها العناصر الزخرفية كالقوالب المنحوتة الجميلة والمقرنصات والمشربيات ، وعلى هذا النحو كان العامل الأهم في تحقيق الجمال يمكن في مراعاة النسب والمقاييس التي تتفق ووجدان الإنسان المسلم . على أن الإسراف في الزخرفة لا يتطلب التماثل والتراصف بالضرورة ، فالحرص على إحساس المشاهد بالتوازن بتأثير الزخارف المتكررة في المواضع الهامة من الشكل الهندسي هو في الأصل غريب عن العمارة الإسلامية ودخيل عليها .

ويزعم البعض أن المساجد القديمة كانت تُهدم جلة لتقام مكانها مساجد جديدة تحلّ ذكراً منسجاً الأثر الجديد ، وهذا الزعم أمر يخالف الحقيقة ولا يتفق مع أصول العقيدة الإسلامية التي تبتذل الأماكن التي أقيمت فيها شعائر الصلاة ، كما كان منشئ الجوامع يوقفون عليها المقابر والأراضي الزراعية لصيانتها وترميمها ، فلم يكن يهدم من المساجد إلا التي كانت تخدم أسياء زالت وهجرها أهلها وتناولت عليها أيدي الزمن ، وما كان لأحد أن يجرؤ على هدم مسجد أبداً ، غير أنه كان من الطبيعي أن تمتد يد التجديد والترميم للمساجد التي تعرضت للبل ، إلا أن فقدان النموذج

الإنساني عن تلك الكنيسة مما دفع برثي بأخرة الى محاولة إعادة هذا المقياس إليها فأنشأ أروقة ذات أعمدة تحيط بالساحة أمام الكنيسة .

وكما اتصفت بعض المساجد بالضخامة شاركتها بعض الأضرحة هذه الصفة ، مثل ضريح « جنباوي قابوس » (لوحة ١٩) وضريح أولجايتو في السلطانية بأذربيجان الإيرانية (لوحة ٢٠) ، وهما من المباني التي اشتهرت عنها ضخامة الحجم وما تخلفه من أثر في نفس المشاهد ، وهي تكشف - كما تكشف مقبرة سنجر في مرو - عن اتسام أكثر المباني الإسلامية في تصميمها بصفة « الوحدة » ، تتكامل عناصرها مثلها تتكامل أعضاء الجسد الواحد بنسب ثابتة . وإن لم يتضح لنا بعد ما إذا كان البناءون والصناع المسلمون على علم بتلك الآراء المنطقية والمجردة التي تمتاز العمارة علمياً مبنياً على نسب معينة ، والتي كان المعماريون في العصر القوطي ثم في عصر النهضة من أمثال بالاديو وألبرتي يكشفون عنها في أعمالهم .

ويأتي اتساق الزخارف ووحدة في المقام الثاني بعد التنوع والاضخامة ، حيث روعي ملء ما أمكن من الفراغات فوق الأسطح الظاهرة للعين ، مثال ذلك واجهة جامع المؤيد الذي بني عام ١٤٢١م بقرب باب زويلة بالقاهرة ، ولوحات الرخام وكسوات الخزف في مبان عديدة ترجع الى العصر الصفوي بأصفهان ، وجامع أولوفي فيبريحي بالأناضول الوسطى الذي بني عام ١٢٢٨م (لوحة ٢١) وتغطي بزخارف مسرفة في التعقيد تنتهي الى جمال يميز على الوصف . ذلك أن قواعد التصميم في توزيع المسطحات الزخرفية في العمارة الكلاسيكية التي تقوم على أساس نظام الأعمدة الحاملة والأعتاب المحمولة ، تختلف في الاختلاف عنها في العمارة التي تقوم على أساس نظام الجدران ، كالعمارة الإسلامية والرومانسكية ، فعلى

وتقاليدها فطلعت بأنماط للعمارة الدينية نابعة من عبقريتها مثل إيران والشام ومصر ، كل وفق ما تتميز به هذه الشعوب ، كالناحية الزخرفية الغالبة في إيران ، والناحية المعمارية الغالبة في مصر . ونحن إذا تأملنا عمارة مقابر البجوات المبنية بالطوب اللبن في الواحات الخارجية بمصر ، والتي تعود إلى القرنين الرابع والخامس الميلاديين وكيف أنشئت فيها القباب والقبوات ، نرى فيها عمارة قبطية مصرية تختلف عن عمارة روما وبيزنطة المسيحيين . وعندما استعار المسلمون أساليب الإنشاء نفسها في بناء أضرحة الشهداء بأسوان خلال العهد الفاطمي قلنوا لنا عمارة إسلامية تختلف تمام الاختلاف عن عمارة البجوات المسيحية ، كما تختلف عن عمارة باقي البلاد الإسلامية متميزة بمصريتها الواضحة .

ولقد ثار الجدل طويلاً حول مدى ما في العمارة الإسلامية من « أصالة » . والواقع أنه ليس هناك ما يثير الدهشة في أن نجد أسراً حاكمة في ظل الإسلام كانت تحيا حياة التنقل والترحال ، وما إن أمسكت بزمام السلطة في البلاد التي تمكنت من فتحها حتى أخذت تستبدل بحياتها السالفة ضرباً من الاستقرار ، تحاكي فيه التقاليد السياسية والحضارية لتلك البلاد ، على حين يظل الفن المعماري بدوره امتداداً للتقاليد الفنية السائدة في تلك البلاد قبل أن يفتحها المسلمون .

على هذا النحو نرى العباسيين قد طبقوا في تخطيطهم لمدينة سامرا التي أسسها الخليفة المعتصم سنة ٨٣٦م على نمط درجلة ، المفاهيم المعمارية والفنية التي سادت في ظل الدولة الساسانية القديمة . بل لعل هذه المفاهيم ازدادت قوة ودعماً خاصة إذا قدرنا أن قصر المادائن المشهور « طيسفون » والذي بناه الساسانيون كان هـل مرسى البصر من بغداد عاصمة العباسيين . وهذا الطموح - الذي يصوره مؤرخون كالشمسدي والطبري - وقد تحول إلى فكرة منمنطرة ملحقة في نفوس الخلفاء العباسيين ومن

الاصلي وفقدان بعض العناصر المعمارية كالأعمدة ، كان يلجئ المعماريين إلى استحداثات قد لا تتفق مع الأصل ، كما وقع لجامع عمرو بن العاص الذي تهدم مرات إثر تهدم مدينة القسطنطين .

وقد أشاع البعض أن الإسلام لم يبدن للماضي بالاحترام والتقدير ، وهو ما لا يمكن أن نسلم بصحته في مجال الحديث عن الفن المعماري . كما لا يمكن قبول زعم كبريول بأنه لم تكن هناك عمارة أصيلة الطابع في الجزيرة العربية ، وأن المباني التي أقيمت في جنوب الجزيرة لم تكن سوى محاكاة لمباني مملكة أكسوم ببلاد الحبشة قبل الفتح العربي .

وإذا كان من الممكن أن نقول في طمأنينة بأن قصور الصحراء التي بناها الخلفاء الأمويون في بلاد الشام لم تكن إلا تطويلاً خصباً لتلك القصور التي بناها أمراء الغساسنة واللخميون في القرنين السادس والسابع الميلاديين ، فقد ثار جدل عنيف في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن حول الآثار المعمارية في قصر المشق بالأردن . . . وهل هي آثار إسلامية أم بيزنطية ، حتى استقر الرأي اليوم على أن هذه الآثار من إبداع إسلامي في العصر الأموي حوالي عام ٧٤٠م . كذلك نلاحظ أن عمارة القصور والمقابر والأبنية الدينية عامة بعد الفتح الإسلامي في بلاد ما وراء النهر لم تكن إلا نقلاً أميناً مستمراً عن عمارة القصور الريفية الأرستقراطية التي شيدها « الدهاقين » الفرس ، والقصور الفخمة الرائعة التي شيدها وترفاً الذي بناها حكام الصغد ومخوارزم في أواسط آسيا قبل الفتح الإسلامي .

وثمة ظاهرة فريدة في تاريخ العمارة هي ظهور الطراز الإسلامي المتطور والمتطور طفرة واحدة خلال فترة قصيرة عندما نشأت الخلافة وازدهرت الحضارة الإسلامية ، إذ تمثلت بعض الشعوب التي اعتنقت الإسلام العقيدة الجديدة وأودعتها كل مظاهر حياتها

تلاهم من ملوك الدولات دفعهم الى بناء ما ييزون به من سبقهم ، وإن أقرّوا لأولئك بعظمتهم ، وهكذا جاءت مبانيهم سواء في العراق أو ليران مظهرًا من مظاهر هذا التنافس .

غير أن الاتجاه الى الأبنية الملكية في بناء القصور لم يكن إلا واحداً من مظاهر العمارة الإسلامية المتعددة الجوانب ، على حين تمثل العمارة الإسلامية الدينية في تاريخ الفن شيئاً أصيلاً وجديداً . وهذه حقيقة لا نغفل أحداً يستطيع إنكارها ، تبدو واضحة حتى في التطور الذي لحق عمارة المدارس السلجوقية ذات المسقط الضلبي الشكل والتي تمد اقتباساً من طراز محلي قديم ومعروف ، لهذا لا تنال الأيام من أصالتها وجديتها لا سيما إذا ذكرنا أن هذا الشكل المعماري قد استخدم في تلك الحال ليخدم أهدافاً جديدة تختلف تماماً عن أهداف منيلائها من المباني الأقدم منها ، وكانت العمارة الدينية أطول عمراً من العمارة المدنية ، فقد كان لها من ريع الأوقاف المخصصة لها ما يكفل لها مزيداً من سني البقاء ، كما أن الملوك المقتضي الحكم كانوا يستشيرون الرضا وهم يحيطون بقصور الملوك السابقين وقيموهم بديلاً عنها ليثبتوا تفوقهم وامتيازهم ، في حين يجمعون عن هدم الأبنية الدينية . وقد بدأ آثار الخليفة العباسي المتوكل عاصفة من السخط والاستياء بين المسلمين حتى بين أتباعه السنيين حينما جرّ على هدم ضريح الحسين والحسين في كربلاء ٨٦٠ م . أما ميراثشاء حفيد تيمورلنك فقد وصفه معاصروه بالجنون حينما انساق في تيار مشابه بتدمير بعض المعالم الدينية .

وما أكثر ما أهرّب المؤرخون عن أسفهم لقلة العالم المعمارية في الشرق الأدنى والأوسط ، ناسين ذلك الى عوامل التخریب التي كانت تنحسر عنها الغزوات والحروب المتعاقبة . ودون تبين من شأن هذا العامل ، فالحقيقة أن محاولات التجديد في العمارة من جانب

الدول المتعاقبة كانت لا تغل عن الحروب والفن أثرًا في التخریب والهدم ، كما أن سريان الخراب السريع الى كثير من معالم العمران مرده أن الملوك والحكام - تحت ضغط الموارد القليلة المحدودة وحاجتهم الى البناء - كانوا يضطرون الى استخدام أرخص مواد البناء المتيسرة وأقلها عتاء وهي اللبن ، على صورة ما كان شائعاً في العمارة الدينية بمصر الفرعونية والبطلمية ، والجدير بالذكر أن معظم مواد البناء المستخدمة في جامع ابن طولون ، وفي أغلب المباني السابقة على العصر المملوكي المشيدة من قوالب الأجر إنما كانت مما تُرَح من أطلال مدينة الفسطاط (أي من الطوب الذي سبق استخدامه في مباني أخرى) . وقد استخدمت هذه المواد المثة حتى في بناء القصور ، مثل قصر محمود الغزنوي الذي بنى حوالي سنة ١٠٥٠م والذي كشفت عنه الحفائر الأخيرة في أفغانستان ، وقصور سامراء الفخمة . وهكذا يتضح لنا كيف كان من الطبيعي أن تنداع أمثال هذه المباني قبل أن تمتد إليها يد بالهدم أو بالتخریب .

ويصحح مايكل روجرز المبالغات التي ذهب إليها المؤرخون في وصف ما ارتكبه المغول من تخريب في معالم العمران ، فيقدم لنا إحصاء يكشف بوضوح أن عدد المباني التي سلمت في فترة الغزوات المغولية بين سنتي ١٢٠٠م ، ١٢٥٠م تفوق بكثير تلك التي سلمت في المائة سنة التالية عليها (من ١٢٥٠ - ١٣٥٠م) .

غير أن ثمة حقيقة هامة هي أن كثيراً من تلك المباني كان مرتجلاً سوء التشكيل المعماري رديء الصنعة بما في ذلك القصور الفخمة التي كانت جدرانها تكتسي بزخارف مصبوبة من الجص المشغول أو الزخام ، فتصحب بأنقتها الظاهرة عيوب مبانيها . وقد شاع ذلك في عمارة هذه الأبنية خلال العصور الوسطى شيوعه في كتبة من أبنية عصرنا الحاضر . ويروي القرطبي أن بناء جامع السلطان حسن لم يكتمل لأن إحدى مآذنه انهارت

صادفنا توقيماً على لسيفساء مسجد كما هو ثابت في الجامع الكبير في ملطية بالأناضول مصحوباً بلفظ «عمل فلان» فإن ذلك وحده لا يعيننا على معرفة إن كان هو الذي قيد المصطلح ببناء المسجد. أو أنفرد بتسويق الفسيفساء وخلعها. ولو استطعنا أن نجري دراسة مفصلة للآثار التي نقش عليها اسم الصانع أو توقيمه لامتدنا بمعلومات قيمة تحجب عن بعض هذه التساؤلات. هل أن أغلب الأبنية الإسلامية العظيمة لم تسجل شيئاً عن الصانع اللين أسهموا في بنائها، بل سجل بعضها اسم واهب البناء والتقدير مع ذكر اسم السلطان أو الحاكم الذي تم في ظله البناء. ومن الغريب أن يأتي هذا الترتيب معكوساً في نقوش الأبنية السلجوقية بالأناضول، إذ ترى أن السلطان الذي أرسى في عهده البناء هو الذي يفوز بالنصيب الأكبر من عبارات المديح والإطراء، في حين لا يبال الواهب نفسه إلا بإشارة حابرة حيث يذكر اسمه هارياً مجرداً. بيد أنه كثيراً ما بلغ المستوى الفني المعماري حقاً من السمو والجودة بحيث يضاهي أعظم الآثار المعمارية في أوروبا، كما تشابهت الأساليب المستخدمة في البناء هنا وهناك إلى حد بعيد.



وكما جاءت العمارة الإسلامية موحدة الطابع متشابهة الروح في شتى أنحاء العالم الإسلامي من أواسط آسيا حتى شواطئ المحيط الأطلسي، فقد حافظت الأجيال المتعاقبة على هذا الطابع وتلك الروح حتى في المبني الواحد الذي كانت تتناوله يد التجديد والترميم عبر القرون، فقد كان أهل الحرف والمهندسون حرصين على رعاية الطابع الأصلي والأصيل، محترمين أعمال السلف برغم ما قد يضيفونه، وهو ما تجلّى في المسجد

وعلمت بعد ستين لحسب من بنائها. وما يدهم هذه الحقيقة أيضاً أن مسجد على شاه في تبريز قد غدا حطاماً بعد بنائه بخمس عشرة سنة فقط.

ومن المفاهيم الإسلامية الوطنية الإيمان بأن ما بينه الإنسان من عمارة مصيره إلى زوال، وهو إيمان تعززه رداة مادة البناء الهشة، وضعف مستوى البنائين، غير أن الاهتمام الذي كان يخصص به المسلمون العمارة الدينية جعل الفارق بينها وبين العمارة الدنيوية كبيراً، حتى لتزول القصور والبيوت المقامة من اللبن وتنتشر سريعاً بينما تظل بيوت العبادة قائمة طويلاً، فليس من قبيل الصدفة إذن أن نجد أن المباني التي بقيت على الزمن سواء في القاهرة أو في الشام أو في الأناضول هي تلك التي بُنيت بالأجر وتوفر لها صناعات مهرة.

ولمة عامل آخر ترتب على ذلك المفهوم الذي أشرنا إليه، وهو انخفاض المستوى الاجتماعي للمشتغلين بحرفة البناء، على عكس الحال في أوروبا خلال العصور الوسطى، وبصفة خاصة في منتصف القرن الثالث عشر، حينما كان المهندس المعماري أو رئيس البنائين بعد عضواً له قيمته في نقابة ذات نفوذ، بل إن المهندس أو رئيس البنائين أصبح يطلق على نفسه لقب «دكتور» وهو اللقب الخاص بالعلماء، واتخذ لنفسه زياً أكاديمياً متميزاً، وخلع على نفسه صفات شرفية تنقش على شاعده قبره. ولا نجد في الإسلام ما يشبه ذلك تماماً، وإن كان الصناع والمهندسون في دولة السلاجقة بالأناضول قد أثبتوا أسماهم وتوقيعاتهم على كثير من المباني بما قد يدل على أن المشتغلين بحرفة البناء قد تبرعوا في ذلك الزمان مكانة متميزة. وعلى الرغم من هذا الاستنتاج فإنه يصعب تحديد ما إذا كان الاسم للمهندس المعماري أم لملاحظ البناء، فإن كان للأول فنحن لا نندي هل اقتصر عمله على تصميم البناء ورسم مخططة، أم أن دوره قد تجاوز ذلك. وإن

الجامع بقرطبة الذي استغرق إنشاؤه وإضافاته وتجديدهاته مائتي عام اشترك فيها مئات من أهل الحرف المتحايين من مختلف الأجيال ، ولم يزل ذلك كله من وحدته المعمارية . كذلك عرف مسجد ابن طولون بالقاهرة فترات من الترميم والتجديد كان أهمها ما أوصى به المملوك حسام الدين لاجين بعد أربعمئة عام من تشييده بعدم الخروج على عمارته الأصلية أو تغيير طابعها العراقي ، لا سيما عند إعادة تشييد المئذنة الملوية على فرار ملوية سامراً (لوحة ١٩) .

كذلك نلاحظ الظاهرة عنها في المسجد الجامع المعروف باسم مسجد الجمعة بمدينة أصفهان ، فقد استغرق بنؤه حتى اكتمل على صورته الحالية ، ثمانية قرون بدأها التيموريون في القرن العاشر ثم تعاقب على استكمالها السلاجقة والإلخانات ، وينو وظفر ثم الصفويون ، غير أن أحداً منهم لم يبيع لنفسه الخروج على الطابع الأصلي الأصل عسارة وزخرفاً . إن طابع الديمومة الموصولة والاحتفاظ بوحدة التصميم المعماري عبر الزمن هو تعبير فني عن رحلة العقيدة التي يرمز إليها المبني منها تختلف الزمان أو المكان .

وقد شاع أن العمارة الإسلامية قد خلت من المباني العامة ، وهو انهم ظالم فإن كثرة من المباني كانت تؤدي وظيفة المرافق العامة ، مثل قصور الحكام ودور الإمارة وبيوت المال وبيوت القضاة التي أصبحت مراكز للخدمات المدنية ، وكذلك الحمامات والمساجد وأسبله الماء العامة و « القيساريات والأسواق والمدارس

والحمامات والوكالات والمستشفيات كيمارستان قلاوون . ولا يعني اضطلاع بعض القادرين بالجانب الخيري فيها والسهر على رعايتها إلى جانب ترميمها وتجديدها أن هذه المباني لم تكن مباني عامة ، وقديماً تنافس الموسرون اليونان والرومان في الإنفاق على المسارح والملاعب العامة . والواقع أن المسلمين خلال العصور الوسطى كانوا يعدون « السبيل » أعظم ما يثاب عليه المرء من أعمال البر . وإذا كان أحد المؤرخين الفرنسيين قد أحسن القول حين ذكر أن أمجاد أي شعب من الشعوب لا تقاس إلا بما يبذله في سبيل الحفاظ على الماء وحسن توزيعه ، فقد سبقه وبزّه في حكمته الحديث الشريف المنقوش على أحد أسبله القاهرة والذي ردّ فيه الرسول عليه السلام حين سئل عن خير عمل من أعمال البر فاجاب : « سقاية الناس » .

وكانت الأسبله تبقى في مبدأ الأمر ملحقة بمبان أخرى مثل المساجد أو المدارس أو خانقوات الصوفية ، ثم أصبحت بمرور الزمن مباني مستقلة منفصلة تبقى لذاتها . وقد جرى هذا التطور في ظل سلاطين المماليك حيناً أصبح للسبيل طراز معماري خاص بصنائه المنيبة من وراء مشبكات من البرونز ، ويلحق بها في كثير من الأحيان بناء يستخدم كتاباً لتحفيظ القرآن . وفي أواسط القرن التاسع عشر اتخذ السبيل الطابع العثماني الدائري الهيئة ، تعلوه زخارف تشد الأنظار عن بُعد مثل سبيل أم عباس بالصليبية (لوحة ٢٢) ، ويبدو في الطابع العثماني للسبيل أثر الطراز الإيطالي في بناء النافورات .



ثبت المراجع العربية

- ١ - ابن عسقلان : كتاب الانتصار بواسطة محمد الأسمر . الجزء الرابع - للقيمة الأسرية يبرلاق عام ١٣٠٩ هـ .
- ٢ - أحمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها . للدخول . دار المعارف بالاسكندرية ١٩٦٢ .
- ٣ - أحمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها . الجزء الأول . الناصر الفاطمي . دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .
- ٤ - أحمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها . الجزء الثاني . الناصر الأيوبي .
- ٥ - أحمد فكري : المسجد الجامع بالقاهرة - دار المعارف بمصر ١٩٣٦ .
- ٦ - السيد محمود عبد العزيز : للفتن المصرية - نظرة عامة عن صحتها وتطورها منذ الفتح العربي حتى الفتح العثماني - وزارة الثقافة والأفراد القومي - القاهرة ١٩٥٩ .
- ٧ - ثروت عكالة : التصوير الإسلامي الديني والعربي - الجزء الخامس من موسوعة تاريخ الفن - الموسوعة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٨ .
- ٨ - حسن فتحي : العمارة العربية الحضرية بالشرق الأوسط - محاضرة بجامعة بيروت العربية ٢٩ نيسان ١٩٧١ .
- ٩ - حسن فتحي : القاعة العربية في المنازل القاهرية : تطورها وحسن الاستعمالات الجبلية الجاهلية - من أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاعة - كلية القاعة - مارس - أبريل ١٩٦٩ - مطبعة دار الكتب وزارة الثقافة ١٩٧٠ .
- ١٠ - حسين مؤنس : رحلة الأندلس - حديث القردوس الموهوب - الشركة العربية للطباعة والنشر ١٩٦٣ .
- ١١ - فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الإسلامية - عصر الفولاء - لتجديد الأول - الخطة المصرية العامة للتخطيط والنشر ١٩٧٠ .
- ١٢ - سعد ماهر : مساجد مصر وأولياؤها الصالحون - دار المعارف .
- ١٣ - كمال الدين سامح : العمارة الإسلامية في مصر - الألف كتاب رقم ٢٥٣ .
- ١٤ - محمد هبيري شبيب : محمد علي غازي . ك.أ.س. كبريول - محمد عبد الفتاح وآخرين تقيين : مساجد مصر من سنة ٢١ هجرية إلى سنة ١٣٥٥ هـ (١٦٤١م) - ١٩٤٦م) - طبع بمصلحة المساحة بالقاهرة ١٩٤٨ - تصدير كبريول سنة ١٩٥٤ جزء أول وجزء ثاني .
- ١٥ - يحيى الخدياب : نظام الملك والممارس التنظيمية - مسئل من مجلة كلية اللغة العربية والتعليم الاجتماعي - العدد الخامس ١٩٧٥ .





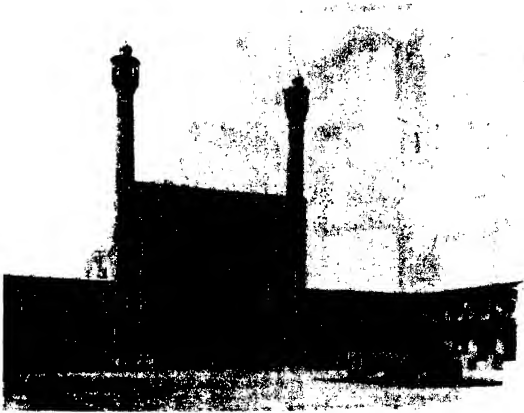
لوحة (١) :

و قلوب منار في دلهي - الهند .

مملكة جامع قلوب الدين لوك .

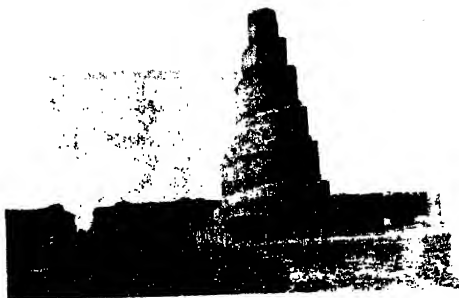


لوحة (٢٤) .
مدخل بيت أبيه كثر على شكل ظلي يجمع بين سبلات الإسك والحديد فكان الباب عظم سوران .

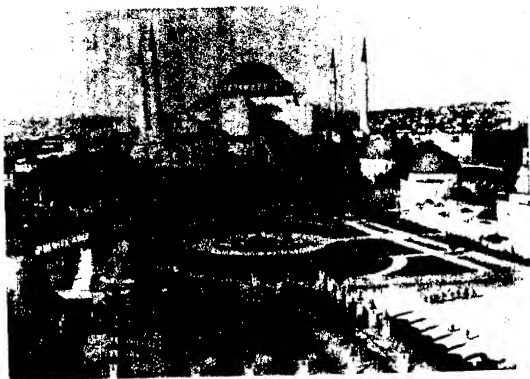


لوحة (٣) .

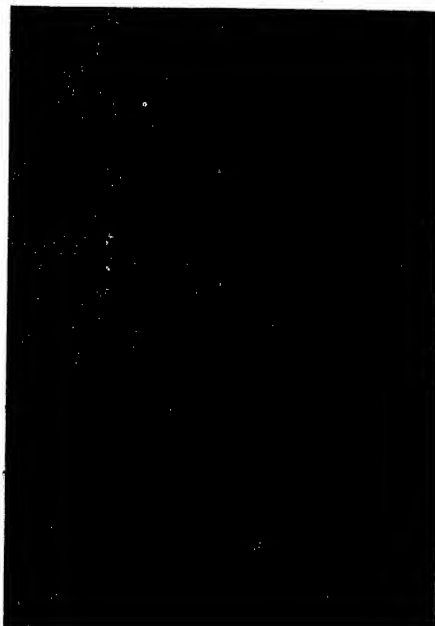
مسجد شاه بإصفهان : المصنوع والآيران ، ويبدو الكسوة الخرافية التي ميزت مباني العصر الصفوي .



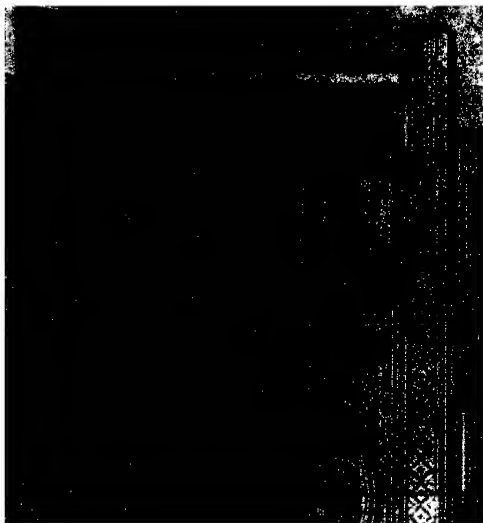
لوحة (٤) .
الكلية : جامع سفراء بالعراق .



لوحة (٥) .
مسجد آيا صوفيا بقلعة في استنبول .



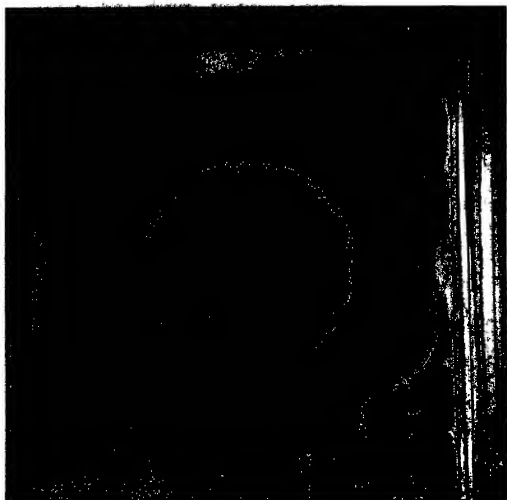
نظر عام للمسجد الأثري بدمشق .
 لوحة (١) .

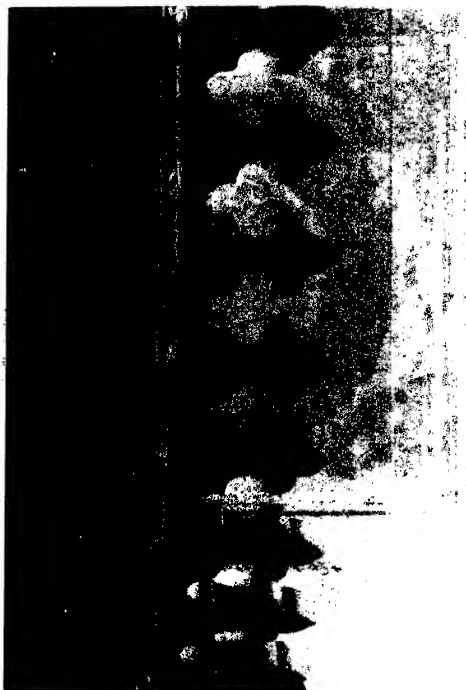


لوحة (٧) .

مسجد قرطبة والأندلس رواية الترحيلية القسرية .





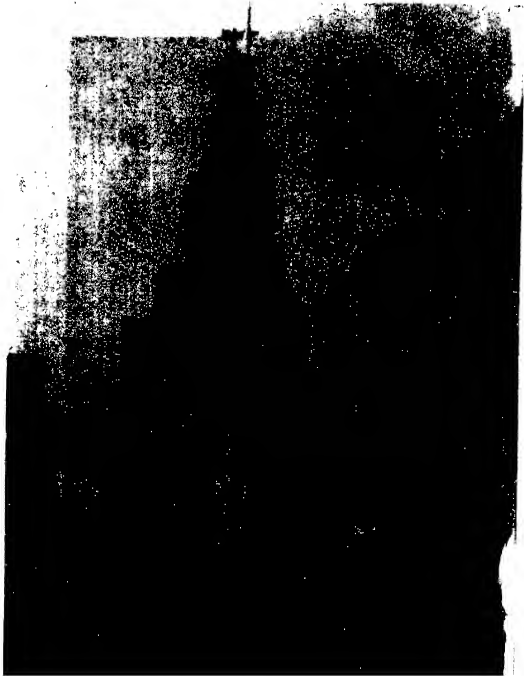


صورة (١٠)
 صخر (الزيتون) الملتصق بجدار القصر - قوس البرية بين الأرض والسماء والقرية بين الجبل
 والصحراء.

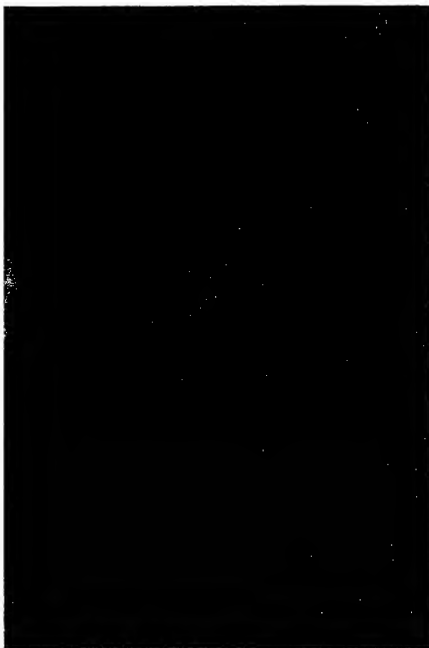


القيمة : ٢٢.٤

القيمة : ٢٢.٤ - ٢٢.٤ = ٠



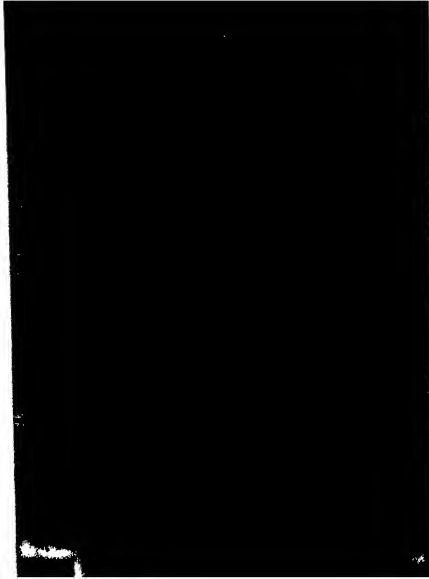
١٩٦٠ : لوحة (١٩٦) :
منظره بين طوابق : لوحة مطبوعة عن هاني .



صورة (١٢)

لوحة (١٣)

مسجد ابن طرلون ، شراك من الجص الذي الرصيف المكون من أربعة أعمدة في شكلهم الجمال والهدوء
تصوير عبد الفتاح عبد



الرسالة (١٤) .

مسجد ابن طولون ، شباك من الجبس في الأجزاء العلوية ، زخارف ذات تسليق منقوشة الجدران - تصوير
عبد .



١٨٧٩

لوسا (١٨)

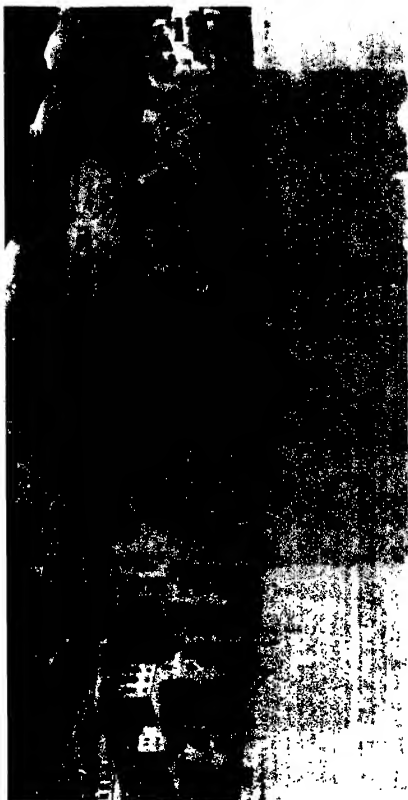
مسجد ابن طولون : طرفه إحدى الفلوات المطلّة على البحر، وقد بنى إلى طريق العودة لزين بطون
المعدن دون تكرار - تصوير جيد .



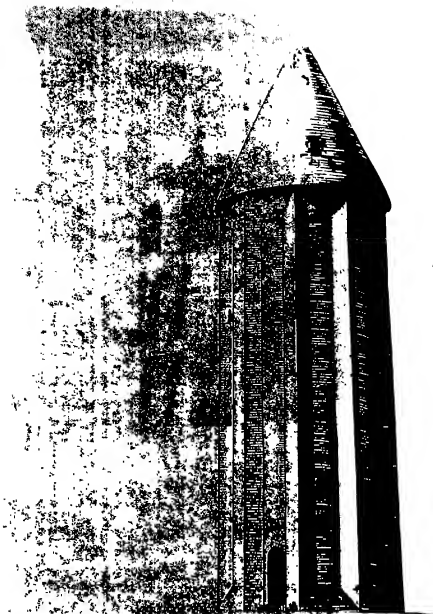
لوحة (١٦) .

طريق كلايرون .



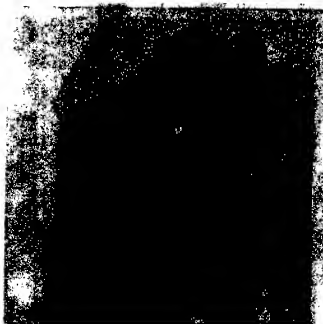


لوحة (١٨) -
مجموعة رابطة الطلاب ضمن رابطة علماء كبرى في سوريا

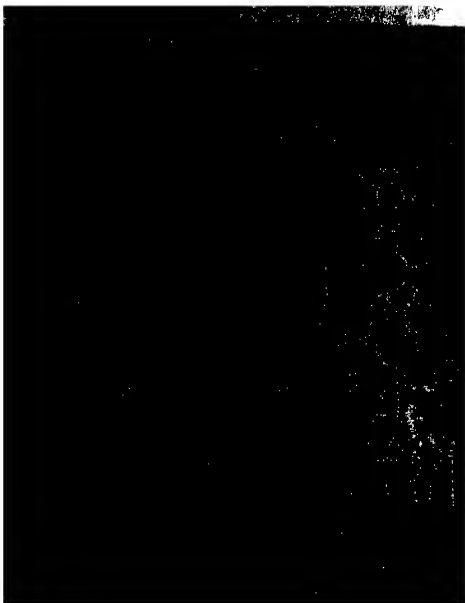


لوحة (١٩)

جرجان : شرح جناري للموسم



السلطانية : مغيرة حمزة (بغداد) - تصوير كاتب هذه السطور .





لوحة (٢٢) -
سبل البادية - لوحة معلقة عن حالي .

لمدينة نيويورك جاذبية خاصة تجلب لب وأنفذة الفنانين . ومن بين مفاتيحها وعوامل الجذب إليها المتاحف والجاليريات الخاصة ، واحتشاد الفنانين العاملين في شتى مجالات الإبداع ، وتحدي أحدث الثقافات وأشدها حيوية ، ووجود جمهور فني وعي فني ، وتوفير عدد كبير ومتنوع من الوظائف التي لا تقتضي التفرغ الكامل ، مما يمكن الفنانين من كسب لقمة الخبز دون أن يستنفدوا الوقت والجهد اللازمين للإنتاج الفني .

ولا غرو إذن أن تؤدي كل هذه العوامل إلى بزوغ مدرسة نيويورك كنتيجة طبيعية بدون تخطيط مسبق مرسوم . فقد نشأ عن لقاءات الفنانين ذوي الميول الطليعية ، عن طريق المصادفة في بداية الأمر ، ما يشبه شبكة فضفاضة من المعارف . وقد أدى نشوء هذه الشبكة بدوره إلى تنظيم « مشهد » فرض نفسه على عدد من أماكن الاجتماع شبه العامة والعامية . ويقول « د زوباس Dzubas » وهو يسترجع تلك الحقبة « إن الضغط الهائل للعالم الاجتماعي المحيط بنا كان الدافع وراء نمو « جيتو » الفنانين ، على حد قول « موزويل Motherwell » ، ولكن الفنانين تقاربوا لأسباب أخرى غير الاغتراب عن المجتمع الأمريكي . فقد كانوا يتقاسمون تقريبا حساسية مشتركة ، ووعيا بما قضى نحبه وما ظل على قيد الحياة في الفن ، ومن ثم ، فقد مثلوا الجمهور الأول لعمل بعضهم الآخر . كما كانوا يجتمعون بصورة متقطعة لمجرد الرغبة في التلاقي ، وقد أشارت المذكرات التي تؤرخ لهذه الحقبة إلى الحفلات المتكررة ، ووجبات الطعام المتقاسمة - والمرح والاستمتاع والتواصل . وإلى جانب ذلك ، كانت هناك حاجة جماعية إلى الشعور بالطمأنينة والحاجة إلى اليقظ بمشاعر القلق إلى الأقران والنظراء ويقول روبرت روشنبرج Rauschenberg إن الظهور في تجمعات

الحركة الفنية في أمريكا

أحمد محمود مرسى

الفنانين كان شيئاً هاماً لأنه كان يتيح للمرء أن يظهر وجهه على أمل التعرف عليه كفنان .

وأهم من كل ذلك ، الرغبة في تبادل الآراء ، والدردش عن فرضيات المرء الجمالية وترويضها ، كما كان الكشف عن خواطر ومشاعر المرء الباطنة ، هو الأسلوب اللغفي الذي كانت نبرته تتسم بالعنوانية . ويتذكر زوياس هذه العملية باعتبارها « نوعاً من البحث المتبادل . وكان البحث يجري بصورة فردية ، ولكن عندما تكون في جمع من الناس ، تشعر بأن هناك عملية غناء ديناميكية ... لقد كانت تلك العملية هي التي ربطتنا ببعض ... ذلك الدفع الذي لم يتحدد أو يأخذ مساره بعد^(١) . وقد ساعدت المقابلات الشخصية وتبادلات المعتقدات الراسخة الدائمة على نشوء وسط تغذية استرجاعية دائمة ووعي متبادل وجدل جاد ، بطبيعة الحال . فهذا التعليق المستمر من جانب فنانين وأشخاص يحترمهم الفنانون كان يعطي للعمل الفني قيمة على الأقل لأنه كان يشير إلى أن العمل قد شوهد وعومل بجدية ، وكان له آثار ، وكانت الحاجة إلى النقاش من الالحاح بمكان ، حتى إن المحادثات الخاصة في مراسم ومسكن الفنانين ، أو حتى في الحانات والمطاعم التي كانوا يرتادونها ، لم تكن تبدو مناسبة ، فشكّل الفنانون محافل يستطيعون أن يوجهوا فيها جمهوراً ، يتألف أساساً منهم ، ولكنه يضم أيضاً النقاد وأمناء المتاحف وأصحاب الجاليريات وجامعي المقتنيات الفنية والأساتذة وطلاب السنوات النهائية بمعاينة الفنون وروداد السلطنة في الفنون الأخرى .

ويلداه الاهتمام والحماس ، دعم الجمهور الفنانين وأسهم في إقبالهم على الانتاج بحرارة وتوهج وقد كانت

العلاقات التي ولدت الحوار شبه العام ، وتولدت عنه ، وما تنطوي عليه من احساس بالمجتمع الحيوي ، كانت مبهجة للمساهمين الى حد أن معظمهم كانوا يدركون أنهم شهود ظاهرة نادرة ، ثقافة حية وأمريكية .

لقد نظم فنانو الطليعة في نيويورك أنفسهم بسهولة نسبية لأن معظمهم كانوا يعيشون في نفس الحي في مانهاتن : منطقة منخفضة الارتفاعات في قاع المدينة بمانهاتن ، داخل وحول حزام بين الشارع الثامن والشارع الاثني عشر ، شمالاً وجنوباً ، وبين الطريقين الأول والسادس على الجانبين الشرقي والغربي ، وقد أطلق على هذه المنطقة فيما بعد الشارع العاشر حيث إن امتداد هذا الشارع بين الطريقين الثالث والخامس كان يمثل طريقاً لوسط المنطقة . وفي هذا الشارع وحده ، في سنة ١٩٥٦ ، كانت توجد مراسم عدد كبير من الفنانين ، من بينهم جولدبرج Goldberg ، وجستون Guston ، وكوهن Kohn ، ودي كوينين De Kooning ، وريسنيك Resnick ، وفسينت Vicente . وعندما كون فنانون شبان في منتصف وأواخر الخمسينيات جاليريات تعاونية كانت معظمها تقع في نفس الشارع جاليريات تاناجر Tanager ، وكامينو Camino ، وإيراتا Brata ، وإسريا Area ، ومارش March . ولم يكن يعيش ويعمل ويعرض عدد كبير من الفنانين في المنطقة المحيطة بشرقي الشارع العاشر فنصّب ، ولكن أماكن تجمعهم كانت على مسافة خطوات من هذه المنطقة : حانة شارع سيلر والكلوب ، ومدارس الفن التي تبنت الحداثة : مدرسة هوفمان Hofman ، ومدرسة أميدي أوزنغانت ، ومدرسة موضوعات الفنان The Subjects of the Artists ، وقسم التربية الفنية بجامعة نيويورك

(١) مقابلة أجراها إرفينج سابلر مع زوياس .

آر ب Jean Arp ، وبازيوس ، وكيج Cage ، وجوزيف كورنيل Cornell الذي كان يعرض أفلامه ، وهيرت فيرير Ferber ، وفريتز جلارنر Glarner ، وجوتليب Gottlieb ، وهاري هولتزمان Holtzman ، وريتشارد هولسنبيك Huelsenbeck ، ودي كونيغ De Kooning ، ومودرويل ، ونيومان ، وريهارت Reinhárdt ، وهارولد روزنبرج Rosenberg ، وروثكو . وكان آخر حدث لاستوديو ٣٥ مؤتمر مفتوح استمر ثلاثة أيام في شهر أبريل ١٩٥٠ سجلت محاضرات جلساته بالاختزال ، وقد حررها مودرويل وريهارت وجودنو ، ونشرت في كتاب « الفنانون المحدثون في أمريكا »^(١).

وفي أواخر خريف ١٩٤٩ ، أنشأ دي كلونينج وكلاين Kline ، وريهارت وتوركوف Tworckov ، وأصدقائهم في قاع المدينة ، ومن بينهم ريسنيك الأصغر سنا ، الكلوب Club الذي كان يسمى في بعض الأحيان « نادي الشارع الثامن » أو نادي الفنانين ، واستأجروا مكانا للاجتماع فيه بالمبنى رقم ٣٩ الكائن بشرفي الشارع الثامن (على مسافة باين من استوديو ٣٥) . وقد تحول الكلوب الى بؤرة لنشاطات مدرسة نيويورك لأكثر من عقد من الزمن ، وكانت فعاليتها الرئيسية مناقشات مجموعة تعقد في ليالي الجمعة ، ومناقشات مائدة مستديرة جرت في ليالي الأربعاء ، حتى عام ١٩٥٤ ، وقد دعى فانون شبان الى الأعضاء ، ومن بينهم على سبيل المثال روفينج ، وفرانكثالر Frankenthaler في نهاية ١٩٥١ ، ولي السنته التالسية ، ليزلي ، ولاري ريفسرز ، وجوان ميتشيل ، وجريس هارتيجان ، وجولك نيج . ولم يكن قد انقضى أكثر من عام على عضوية المجموعة الأولى من

ومحترف ستانلي ويليام هايتر رقم ١٧ (Stanley William Hayter Atelier 17)

وقد ساعد القرب الجغرافي على التبادل الدائم لزيارات المراسم التي كانت بمثابة الشبكة التي نسجت مجتمع الفنانين وحثت على الالتقاء في أماكن عامة وقد بدأ الجيل الأول العملية ، وسرعان ما أشركوا طلابهم والفنانين الشبان في نشاطاتهم . وفي خريف ١٩٤٨ ، أنشأ مودرويل وبازيوتس - وروثكو ودافيد هير (انضم إليهم فيما بعد نيومان) مدرسة « موضوعات الفنان » في شقة بالمبنى رقم ٣٥ شرقي الشارع الثامن . ولتوسيع تجربة طلابهم ، كانوا يدعون فنانين آخرين للتحدث إلى الطلاب في أمسيات الجمعة ، وكانت هذه الجلسات تفتح للجمهور . وكان يحضرها كل المهتمين بالفن الطليعي ، وقد أغلقت المدرسة في شهر مايو ١٩٤٩ ، واستأجر المكان ثلاثة أساتذة بادارة التربية الفنية بجامعة نيويورك - روبرت إيجهارت Robert Iglehart ، وهيل وودروفي Hale Woodruff ، وتوني سميث Tony Smith - لتوفير مراسم إضافية لطلابهم ، وكان من بينهم جودنو Goodnough ، وليزلي Leslie وريفرز Rivers ، وكان سميث أكثر هؤلاء الأساتذة نشاطا في الحقل الفني في نيويورك ، وأقرهم إلى الفنانين وبصفة خاصة بولوك Pollock ، ونيومان Newman ، وروثكو Rothko ، وستيل Still ، وقد ألهمت أفكاره التأملية عن التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism العديد من الفنانين الشبان . وبمساعدة عدد قليل من الطلاب ، وبصفة خاصة جودنو ، واصل سميث محاضرات أمسية الجمعة بالرسم الذي غير اسمه الى استوديو ٣٥ . وكان من بين المحاضرين بمدرسة موضوعات الفنان واستوديو ٣٥ جان

(١) الفنانون المحدثون في أمريكا : كليف روبرت مودرويل وله ريههارت (نيويورك : وبنتون شولتز ، ١٩٥٢) .

نقل عن كتابه « مدرسة نيويورك » تاريخ هذه الحقبة ، مسؤولاً عن برامج ليلة الجمعة في ١٩٥٦ .

وفي عام ١٩٥١ قرر عدد كبير من أعضاء النادي المؤسسين عرض أعمال مدرسة نيويورك في التصوير والنحت على الجمهور . وقد طلبوا إلى ٦١ فناناً أن يقدم كل منهم عملاً واحداً ، وخُزنَت جميع الأعمال المقدمة في مخزن شاعر بشرقي الشارع التاسع . وأطلق على هذا الصالون معرض الشارع التاسع . وقد تضمن أعمال ١٣ فناناً شاباً على الأقل ، من بينهم فرانكتنلير Frankenthaler ، وهارتيجان Hartigan ، وإيلين دي كوينج وروبرت دي نيرو وستيفانلي وجولد برج ، وكان اشترك هؤلاء الفنانين يعني أن الجيل الثاني قد دعى من جانب أقرانهم الأكبر سناً للاشتراك على قدم المساواة ، تقريباً في نشاطات جماعية . وقد اعتبر الفنانون أن معرض الشارع التاسع قد حقق قدراً من النجاح يكفي للتفكير في معرض آخر ، وفي سنة ١٩٥٣ قاموا بتنظيم معرض في جاليري ستابل Stable ، ثم تحول المعرض إلى حدث سنوي حمل اسم « سنويات ستابل » . وكانت العروض تختار بواسطة لجان من الفنانين تنتخبهم لجنة السنة السابقة . وفي عام ١٩٥٦ ، بدأ الجيل الثاني ، وبصفة خاصة الأعضاء الذين كانوا يتنمون إلى الشارع العاشر ، يقيمون على لجان الاختيار كما فعلوا بالنسبة لإدارة النادي .

وفضلاً عن « النادي » كانت « حانة سيدار » القرية من ساحة الجامعة التي تقع على بعدة من الشارع الثامن ، الملتقى الذي يتجاذب فيه الفنانون الأحاديث الخاصة ، وكان الفنانون وأصدقائهم - وبصفة خاصة أولئك الذين كانوا يعيشون في قاع المدينة - يستأثرون بديكور الحانة الذي كان يميل إلى اللون الرمادي الكاوي . حتى إنهم استطاعوا أن يقتنوا صاحب الحانة

الفنانين ، حتى طلب إليهم في عام ١٩٥٢ الاشتراك في مجموعات المناقشات بليلتي الجمعة ، وقد شكلت مجموعة خاصة بالتعبيرية التجريدية من الأعضاء فريليشر Freilicher ، وهارتيجان وليزلي وميتشل وأوهار وريفرز ، وكان يدير المناقشة جون مايرز Myers . وقد تناولت مناقشات الكلوب كل القضايا الجمولية التي يمكن تصورها ومع ذلك فقد كانت هناك موضوعات متكررة ، وكان أكثرها مناقشة وأساساً هوية المجموعة وإمادية التغييرات التي طرأت على مدرسة نيويورك مع تقدم الخمسينيات ، والجدير بالذكر أن مسألة مجتمعهم المتناسي والتغير لا بد قد شغلت كلا الجيلين الأول والثاني . وكانت المعلومات التي تنقل إلى أعضاء النادي الجدد مفيدة لهم ، ولكن الأهم من ذلك أنها كانت تتيح الفرصة للقاء ومصادقة أقرانهم الأكبر سناً ، رواد التعبيرية التجريدية ، وفناني جيلهم .

وكانت أكبر مجموعة فنانين بالنادي وأكثرهم نشاطاً المجموعة التي كانت تلف حول دي كوينج ، ومن ثم فقد حظيت الأساليب الانمائية بأوقر قسط من الاهتمام ، بالرغم من أن عضوية النادي كانت متنوعة إلى حد استواء أي موقف جمالي .

وفي نهاية ١٩٥٢ ، بدأ يقل تردد الجيل الأول على النادي ، بينما أخذت أعداد متزايدة من الفنانين الشبان تنضم إلى عضويته . وفي عام ١٩٥٥ ، عين جيل الفنانين الثاني من أمثال براش Brach ، وستيفانلي Stefanelli في لجنة اختيار الأعضاء وهي اللجنة المسؤولة عن إدارة النادي . وفي تلك السنة أيضاً ، توقف نشاط فيليب بافيا وكان بمثابة المحرك الرئيسي ، واضطلع الفنانون الشبان الذين يتنمون إلى الشارع العاشر بمسؤولية إدارة النادي الذي اتخذوا منه محفلاً لهم وبصفة خاصة بعد أن عين ساندلر Sandler الذي

وقد درس عدد كبير من فنانى المرحلة الأولى على يد هوفمان ، ومن بينهم على سبيل المثال طرانتشيرلر ، وجودنو ، وكابرو ، وريفرز ، وستانكويسز Stankiewicz ، وكان من الطبيعي - نتيجة لانتقاه تلاميذ هوفمان يومية في مدرسة صغيرة - أن تنمو وشائج وثيقة بقي كثير منها طوال العمر . ولكن هوفمان نفسه دعم ميولهم المشتركة . وكما ذكر أحد التلاميذ : « لقد حول فصوله ، من خلال قوة الشخصية ، الى مواقف بلاقة استطاع التلاميذ من خلالها أن يتعلموا من بعضهم الآخر أكثر مما تعلموه منه »^(٣) وقد استمر الشعور الجماعي خارج فصول المدرسة . وفي الواقع كان هذا الاحساس من القوة بحيث قامت مجموعتان ، مؤلفتان بدرجة كبيرة من تلامذة هوفمان السابقين ، بانشاء جاليريات جديدة ، مثل الهانسا ، وكان يحمل اسم هوفمان ، ثم غير الى « جيمس » .

والتقى عدة أعضاء من فنانى الجيل الثاني ، مثل جون تشامبرلين Chamberlain وكيث نولاند وروشنبرج ، أثناء دراستهم بكلية بلاك ماونتن ، في كارولينا الشمالية . وكانت هذه المدرسة التجريبية ترمي الى إنجاز مشروعين - انشاء مجتمع يتقاسم الأفراد فيه أغراضا ومسؤوليات مشتركة ، وخلق مناخ يساعد على ازدهار فن رفيع « وكان برنامج كلية بلاك ماونتن من الابتكار ، وكان القائلون عليها من الابداع بحيث اجتذبت معظم فنانى الطليعة في الأربعينيات والخمسينيات (حتى انحلت في سنة ١٩٥٦) بوكليا ما شهدت الكلية مؤلفين موسيقيين مثل كيج Cage ، وستيفان وولب Wolpe ، ومصممى الرقصات مثل ميرس كاتينجهام ، والمترجة ماري كارولين ريتشاردز ، ومهندس المناظر باكمينستر فولر ، والناقدان أريك بتلي

بالمعدل عن قرار كان قد اتخذ لتجديدها . فقد اعتبروا أن ذلك الطابع المحايد كان بمثابة علامة الجدية ، وهو ما كان يتفق مع تصورهم للفنان « كخلاق » وليس « كمعاش خلاق » ، سواء بأسلوب البرهيمية ، أو عالم « الموضة » ويضاف الى ذلك ، أن ديكور حانة ميدار الكابي قد أثنى البوهيميين بقرية جريتش Green-wich village والمتسكعين بطريق ماديسون عن التردد على الحانة . ولكن الحانة لم تكن عادية بحيث تستخدم جهاز تليفزيون لاجتذاب سكان الحي . فقد أصر الفنانون على عدم دخول التليفزيون الى الحانة حتى لا يشوش على مناقشاتهم ، باستثناء أوقات اذاعة مباريات البطولة العالمية لكرة القدم حيث كان يسمح باستئجار جهاز تليفزيون ، وقد أذعن صاحب الحانة لرغبتهم . كما كان الفنانون الشبان يلتقون بنظرائهم في افتتاحيات المعارض بجاليريات الشارع السابع والخمسين ، مثل بيتي بارسونز Betty Parson ، وصمويل كوتز Kootz ، وسيدني جانيس Sidney Ganis التي مثلت الجيل الأول ، ثم أخذت مع مرور الوقت تنظم معارض لفنانى الجيل الثاني .

لقد كان إحساس الجيل الثاني « بالأسرية » أقوى من إحساس الجيل الأول . ولكن عديدا من الفنانين التقوا في معاهد الدراسة وكونوا مجموعات خاصة بهم قبل دخولهم وسط مدرسة نيويورك . فقد واطب معظمهم على الحضور في مدارس بمنطقة قاع المدينة ، وبصفة خاصة مدرسة هانز هوفمان للفنون الجميلة . وفي خارج نيويورك ، كان الفنانون الشبان يلتقون بصفة أساسية بمدرسة كاليفورنيا للفنون الجميلة بسان فرانسيسكو ، وكلية بلاك ماونتن بكارولاينا الشمالية ، وعدة مدارس في باريس حيث كان الأمريكيون يتجمعون معا .

(٣) روبرت ريتنبرج Rittenberg ، موسوعة للتلامذة هوفمان .

أصيلا ، ولكن كانت له جذور لم ينسها أبدا في ريف شرقي بنسلفانيا الرملي حيث مناجم الفحم . . . وكان في وسعه أن يتلاعب بالحياة حتى تصبح متعة ، ولكنه كان يؤمن بأن جميع الفنانين يعيشون في وحشة .

وكان ملاين على معرفة تامة بالفن ، وكان في وسعه أن يتحدث عنه بمعرفة واسعة وباستفاضة إذا أراد ^(٤) .

وقد مال تلامذة بلاك ماونتين السابقون ، ممن استلموا كلاين وفناني الجيل الأول الآخرين ، الى تبني الأساليب الانعائية ، أما الذين التفوا حول كيج ، منذ روشنبرج ، فقد تأثروا بجمالية كيج التي أخذ نفوذها في الاستناد مع تقدم العقد . وفي سنة ١٩٥٥ ، التقى روشنبرج بجوهرز Gohns الذي كان يقع مرسمه في نفس المبنى ، ولم يمض وقت طويل ، حتى قدمه الى كيج . وقد توثقت علاقتهما الى حد أن الفنانين أنفقا من جيبهما على تنظيم حفل شامل لموسيقا كيج .

وكان كيج ، قبل إقامة الحفل بعام ، يدرس مادة التأليف الموسيقي بالمدرسة الجديدة للبحوث الاجتماعية التي كان من تلامذتها كابرو kaprow ، وبعد ذلك جورج برشت وآل هانسن وديك هيچنز وجاكسون ماكلو . وقد شجع كيج تلامذته على التجريب في مجال المسرح . وسرعان ما انضم فنانون شبان آخرون الى تلامذة كيج في نشاطاتهم . وزار أصدقاؤه - من بينهم جورج سيجال Segal ، وجيم داين Dine ، ولاري بونز Poons - بعض فصوله . وقد تصادق داين الذي انتقل الى نيويورك في ١٩٥٩ ، مع كابرو وهوشتمان Whitman (الذي كان طالبا بجامعة روتجرز مع كابرو) ، وأولدنبرج Oldenberg ، ثم بعد ذلك جوهرز وروشنبرج . وقد تأثر أولدنبرج بمحاضرة ألقاها

ريول جودمان ، والشعراء اوارده دالبرج وأولسون وكريلي ، وروبرت دانكان ، والمصورين الفوتوغرافيين هاري كالاهاان وآرون سيكايكند ، والمعماري وولتر جروبيوس . وفي مجال الفنون المرئية كانت الروح الرائدة الفنان جوزيف البرز Albers ، ولكن كان يزور الكلية طوفان من الفنانين والنقاد من نيويورك بصورة أساسية ، وبصفة خاصة أثناء الدورات الصيفية ، ومن بينهم موذرويل (١٩٤٥) ، وويليم والين دي كونينج (De Kooning) ، وثيودوروس ستاموس ، وكليمنت جرينبرج (١٩٥٠ Greenberg) ، وكلاين Kline ، وتوركوف Tworok (١٩٥٢) ، وفينست (١٩٥٣) .

وقد كون غريخو كلية بلاك ماونتين الذين أتوا الى نيويورك مجموعتين فضفاضتين : واحدة كانت ترتاد حانة شارع سيدار ، في معظم الأحيان بصحبة كلاين Kline ، والثانية كانت تلف خلف المؤلف الموسيقي كيج Cage ، وكانניהهم الذي كان يتعاون معه كمسؤول عن الموسيقى منذ ١٩٤٣ . وتلقي بصورة متقطعة في أمسيات الموسيقى بسكنه . أما دور كلاين فجدير بالتنويه لأن كثيرا من الفنانين الشبان قد تأثروا بأسلوبه في الحياة . وفيها يلي وصف هاري جوخ Gough له :

« كان يحب احتساء البيرة في حانة سيدار والشاي في الرسم وكان يستطيع أن يلعب دور الفنان بنفسه أو المهرج ، ويقلد تيد لوس ، ووالاس بيري أو الممثلة مساي ويست ، ويتحدث عن السجاد والسيارات الكلاسيكية القديمة ويحول جريكو ، والبيسبول ، وبارون جروس كان يحب الجاز ، وفاجنر كان نيويوركيا

(٤) هاري جوخ : التجريد الرومانسي للفنانين كلاين ، مجلة Art forum عدد الصيف ١٩٧٥ .

الكاملة عن أي شيء يفعله . . . وكان اثنان من أشهر حوارعي ستيل ولأد ارست بريجز ، وادوارد داجمور Dugmore من بين فناني كاليفورنيا الذين انتقلوا الى نيويورك . وقد حقق كلا الفنانين شروط ستيل لفن رؤيوي وموقفه الأخلاقي ودعوته الى تحطيم الأصنام في تفكير الجيل الثاني . وقد التقى عدد كبير من الفنانين الذين استقروا في نيويورك أثناء دراستهم في باريس في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات ، ومن بينهم نورمان بلوهم Bluhm ، وبول جنكنز Genkins ، والسورث كيلي Ellsworth Kelly ، ونولاند Noland .

وقد أسهم في تنظيم مجتمع مدرسة نيويورك نقاد الفن : جرينبرج Greenberg ، وهس Hess ، وهارولد روزنبرج Rosenberg ، والمؤرخ شابيرو Schapiro ، وقد دأب جميعهم على زيارة مراسم الفنانين والتعريف بينهم . وكانت محاضرات شابيرو تحتذب معظم فناني الطليعة . وقد كان دوره كمعلم في تطوير الجيلين ملهما . وقد وصف كابرو أفعال الفنانين وهم ينصتون الى نقده لأعمالهم . وقد كان نصيرا كبيرا للفنانين الشباب الى جانب كونه مؤرخا غير عادي .

وكان جرينبرج مكتشف بولوك Pollock ومن أوائل أنصار التعبيرية التجريدية . وكانت مقالاته النقدية المنشورة في « ناشون » و « باريتزين ريفيو » تحظى بقدر من الانتشار والأحترام لم يبلغه ناقد آخر . بينما كان هس Hess أقرب في العمر من أعمام فناني الموجة الأولى . وقد كتب أول مؤلف يتناول الجيل الأول (١) . وقد شغل خلال الخمسينيات منصب رئيس التحرير التنفيذي لمجلة Art News التي كانت في ذلك الوقت

كابرو « بالنادي » في ١٩٥٨ ، وبتمائله الشخصية المطلية بالقار ، وبمقال كتب عن بولوك (٥) . وقد تقابل كلاما في تلك السنة ، وقدم كابرو أولدنبرج الى زملائه . كما تصادف أولدنبرج مع جرومزر Grooms ، الذي عرض في ١٩٥٨ عمل أولدنبرج في نيويورك لأول مرة بم رسمه الذي حوله الى جاليري . وكانت مجموعة الفنانين الذين تأثروا بشدريس كيج ، وقاموا بتنظيم أنفسهم في المجموعة السمية - المشرية لمدينة نيويورك ، يجتمعون في صباح أيام الأحد في مقهى بشارع بليكر Bleecker يعرف باسم « ايتوم » حيث كانوا يمارسون التمثيل ويسجلون الملاحظات التجريبية على اشرطة ، وكانت هناك مجموعة أخرى من فناني الجيل الثاني ، وقد تعارف بعضهم على الآخر أثناء دراستهم بمدرسة كاليفورنيا للفنون الجميلة ، بمدينة سان فرانسيسكو . وقد أصبحت هذه المدرسة الفنية - تحت رعاية وجلاس ماكاجي Macagy خلال المدة من ١٩٤٦ الى ١٩٥٠ - واحدة من أكثر المدارس الفنية حيوية وتطلعا الى التقدم في أمريكا . وقد ألف ماكاجي بين مجموعة من المدرسين المرموقين ، ومن بينهم ستيل Still (من ١٩٤٦ الى ١٩٥٠) ، وروثكو Rothko (في فصلي صيف ١٩٤٧ و ١٩٤٩) ، وريهارت (في صيف ١٩٥٠) . وكان ستيل صاحب أكبر تأثير . فهو لم يقيم بتدريس آلية التصوير ، ولكنه حاول أن يتحرر تلامذته من « الابتذال » والتقاليد « لا أريد أن يقلد فنانون آخرون عملي - إنهم يفعلون ذلك بالرغم من أي أحذرهم - ولا أريد منهم إلا أن ينتهجوا مثلي في الحرية والاستقلال من جميع التأثيرات الخارجية المنحلة والمفسدة » . وقد ذكر جون شورل أن ستيل Still قد نقل « فكرة أن الفنان لا قيمة له مالم يقبل المسؤولية

(٥) آلان كابرو « تراث جاكسون بولوك » Art News ، أكتوبر ١٩٥٨ ، صفحات ٢١-٢٦ و ٥٧-٥٥ .
 (٦) Thomas B. Hess, Abstract Painting: Background and American Phase, New York: Viking Press, 1951.

معهم ، ومن بينهم زملاء الدراسة جين فوليت Gean Follet ، وكابرو ، وستانكيويتز Stankiewicz ، وفي ١٩٥٢ استأجروا مكانا جاليري في شرقي الشارع الثاني عشر وأطلقوا عليه اسم « هانسا » Hansa « اسم استاذهم » ، وفي ١٩٥٤ نقلوا الجاليري الى أعلى المدينة جنوبي « ستترال بارك » ، وكان عدد الأعضاء المساهمين في جاليري هانسا يتراوح بين عشرة وخمسة عشر فنانا ، يدفع كل منهم حصة شهرية تتراوح بين ١٠ و ٣٠ دولارا ، وفي ١٩٥٥ عين الجاليري ريتشارد بيلامي Richard Bellamy ثم ايفان كارب ، مديرين .

لم يكن أعضاء جاليري هانسا يلتزمون بأي برنامج جمالي كمجموعة . وقد تراوح عملهم ، في الواقع ، بين التجريد الخالص والواقعية ، ومع ذلك كان هناك اتجاهان عامان . فكان عدد كبير من الأعضاء يميلون الى الواقعية التصويرية مع قناع تعبيرى ، مولر على سبيل المثال ، القائل الروحي لمجموعة تضم كان ، وباسيليس ، وكابرو . وكانت المجموعة الثانية تستخدم في بناء عملها الفني الى حد كبير أشياء جاهزة مما تقع العين عليها في أي مكان ، ونذكر من بينهم ستانكيويتز وفوليت ، وبعد ١٩٥٧ كابرو ، وهويتمان الذين تأثروا بالموسيقى كيج . ومن فنانى جاليري هانسا الآخرين الذين كانت أعمالهم تنبئ في هذا الاتجاه ، نذكر تشامبرلين ، ولوكاس ساماراس ، وجورج سيغال . وكان جاليري هانسا التعاوني في شياقة مالية بصورة عامة ، على غرار معظم التعاونيات الأخرى . ولكن مشكلته الأساسية كانت هي التوصل الى اتفاق على من يعرض لهم . وفي عام ١٩٥٨ ، بدأ الجاليري يتدهور ، بعد أن توفي مولر ، وانتقل ستانكيويتز الى جاليري « ستابل » Stable وقد أغلق في السنة التالية .

أما جاليري « تيوردي ناجي » الذي افتتح في

أهم مجلة فن في أمريكا ، وكان مسؤولا الى حد كبير عن تحويلها الى صحيفة لأسرة مدرسة نيويورك بصفة عامة ، وبصفة خاصة للفنان دي كونينج وحلقته بقاع المدينة . أما الناقد روزنبرج ، فقلما كتب عن فنانين كأفراد ، ولكن مقالاته العامة ، وبصفة خاصة « مصورو الفعل الأمريكيون » ركزت الاهتمام على التعبيرية التجريدية وأثارت الاهتمام بالجدل حول فرضياتها الجمالية .

وقد مالت الموجة المبكرة للجيل الثاني الى العرض في ثلاثة جاليريات : جاليريان تعاونيان ، جاليري شارع جين وهانسا ، وجاليري تجاري ، « تيوردي ناجي » Tibor De Nagy ، وخلال وجوده من ١٩٤٤ الى ١٩٤٩ كانت عضوية جاليري شارع جين تكاد تغتفر على تلامذة هوفمان السابقين ، من أمثال بلين Blaine ، وريفرز Rivers . ولم يكن هؤلاء الفنانون ينتهجون جمالية مفردة ، ولكن « بلين » كانت المحركة الأولى . وفي أواخر الأربعينيات تأثر فنانو حلقتهما بموندريان Mondrian ، وآرب Arp ، وليجيه Leger ، وخلال العقد التالي تحولت مع عدد من فنانى شارع جين الآخرين عن الفن التجريدي الى التصوير التشخيصي ، متأثرين بصفة أساسية ببونار ، وسوتين ، وسيزان ، ودي كونينج .

وفي نهاية ١٩٥١ نظمت مجموعة من تلامذة هوفمان معرضا لأعمالهم في مرسوم وولف كان Wolf Kahn ، وفليكس باسيليس Pasilis ، الكائن برقم ٨١٣ برودواي ، وقد اتخذ المعرض اسمه من هذا العنوان . وقد تضمن أعمالا لسايلز فورست . وجريملو ، وباسيليس ، وكان ، ومولر ، وليستر جونسون ، وقد أثار المعرض حماس فورست ، وكان ، ومولر ، وباسيليس حتى إنهم قرروا أن ينشئوا جاليريا تعاونية ، ووجهوا الدعوة لفنانين آخرين للاشتراك

صلب تصوير الخمسينيات منها الى فنان جاليري شارع جين وهانسا . وعندما تورط فنانو دي ناجي في المناقشة بين دي كوينينج وبولوك وتعرضوا للضغط للاختيار بين الانضمام الى معسكر دي كوينينج أو البقاء خارج المعركة ، اختار معظمهم الانضمام باستثناء الفنانة فرانكتيلير .

وكان دي كوينينج محط اعجاب واسع وذا تأثير كبير كفنان . ولكنه أعطى للفنانين الشباب أكثر مما أعطوه من تقدير . فقد كان متاحا على عكس بولوك الذي كان يعيش بعيدا عن نيويورك في ايست هامبتون . وكان الأغنوخ لاسلوب حياة تركز في المراسم الكاثنة في شرقي الشارع العاشر وما حوله ، وحانة شارع سيدار و « النادي » وكان الفنانون الشباب ينجذبون الى هذه الحياة ولا غروفاً أمتنع أن يجد المرء نفسه لا في صحة دي كوينينج وحده ، ولكن أيضا كلابين ، وجامستون ، والكثير من الفنانين الموقرين الآخرين ، الى جانب نقاد من أمثال هيس وروزنبرج ، والفنانين الذين كانوا يعالجون النقد في مجلة « آرت نيوز » من أمثال إلين دي كوينينج ، وبورتر ، وجودونوناقذ الرقص اديوين دني ، والرسوم المخرج السينمائي - المصور الفوتوغرافي رودولف بوركهاردت Burkhardt ، وأمثال أصحاب الجاليريات إيمان وليو كاستيلي Leo Castelli وشعراء من أمثال أوهارا ، وأشبيري ، وشولير ، وجست وكوتش . وقد تعاون هؤلاء الشعراء الذين كان مايرز أول من نشر كتاباتهم في أعمال فنية مشتركة مع رسامي الجيل الثاني ، وباستثناء كوتش ، نشروا مقالات نقدية بمجلة « آرت نيوز » .

وبغض النظر عن دي كوينينج نفسه ، كِبائت الشخصيات المحورية في هذه الدائرة : الشاعر أوهارا وإيلين دي كوينينج . فكانت إيلين ، بغض النظر عن كونها زوجة ويليم دي كوينينج فنانة وناقدة مجتهدة ، يلقب-

ديسمبر ١٩٥٠ ، فقد مثل معظم فناني الموجة المبكرة الذين تركوا أقوى انطباع في نفوس جمهور مدرسة نيويورك (ومن بينهم النقاد وأمناء المتاحف) ، ويرجع الفضل في النجاح الذي حققه الجاليري - إيلي حد كبير - الى مديره جون ب . مايرز Myers الذي كان محررا بالمجلة السوربالية View ومديرا لمسرح عرائس ، وكان من أنصار أي شيء طليعي ، وقد أصبح في الواقع « امبريساريو » الفن الطليعي ، اذ كان يجمع بين ادارة الجاليري ونشر الشعر وترتيب العروض المسرحية . وكان « مثل دياجليف Diaghilev امريكا شابا » .

وفي صيف ١٩٤٩ ، ارتد مايرز من الايمان بالفرن الفرنسي الى الفن الاسريكي ومن ثم قرر أن يفتح جاليري . وقد نصحته في كراسر بولوك أن يمثل فنانين غير معروفين ، حيث إن جاليري « باريسوز » كان قد اجتذب أهم شخصيات مدرسة نيويورك مع جاليري كوتز Kootz ، وإيمان Egan ، وقد زكى الناقد جرينبرج الذي تعرف عليه مايرز في بيت أسرة بولوك الفنانين : ريفرز ، وهاريتجان وليزلي ، وفرانكتيلير ، ودي نيرو ، وجودونو ، ولياترلسي روز . كما توجه مايرز الى توني سميت يسأله النصيحة فصادق على الفنانين الذين اختارهم جرينبرج ، وكان ثلاثة منهم (ريفرز ، وليزلي ، وجودونو) من تلامذة سميت . وباستثناء روز ، اقيمت لجمعهم معارض بجاليري دي ناجي De Nagy . ومن بين الفنانين الآخرين الذين نظم مايرز معارض لأعمالهم خلال الخمسينيات : بلين ، وجولدبرج ، وفريش ، وبورتر ، وإلين دي كوينينج ، وزوياس ، وجريللو ، ونولاند .

لم يعرف عن جاليري تيسور دي ناجي التحيز الجمالي . ومع ذلك فمعظم الفنانين الذين عرضوا أعمالهم هناك درسوا على يد هوفمان واستلهموا الفنان دي كوينينج . ومن ثم كانت مجموعة دي ناجي أقرب الى

وريسنيك . ومن بين فناني الجيل الثاني الذين أقيمت لهم معارض فردية في جاليري كاستيلي في الخمسينيات : شولر وبراخ Brach وجونز وزويساس وروشنبرج وجابرييل كون .

ومع تقدم الخمسينيات ، انتقل الوافدون الجدد بأعداد متزايدة الى قاع مدينة نيويورك وقد انخرطوا في المجتمع الموجود ، وفي منتصف العقد تقريبا - بدأوا يقيمون عليه حيث عهدت اليهم - على سبيل المثال ، ادارة « النادي » وأصاف الوافدون الجدد الى المشهد عدد ١ من الجاليريات التعاونية في وحول الشارع العاشر في المنطقة الواقعة فيما بين الطريقين الثالث والرابع . وقد أنشئت هذه الجاليريات - التي كان يديرها ويموّلها الفنانون أنفسهم - لأن جاليريات أعلى المدينة المحترمة لم تكن تهتم بعرض أعمال الفنانين غير المعروفين . ولكن الجاليريات التعاونية أصبحت أيضا مراكز النشاطات الجماعية و أماكن التقاء الفنانين وبصفة خاصة في افتتاحات المعارض في أمسيات الجمعة التي كانت بمثابة حفلات كبيرة . وقد شارك أعضاء الموجة المبكرة في فعاليات الشارع العاشر ، ولكن أبعد كثير منهم بطريقة ما منها حيث كانوا قد أنشأوا علاقاتهم الاجتماعية الأساسية في مرحلة مبكرة ، في وسط مدرسة هوفمان وجاليري تيور دي ناجي .

كان أول الجاليريات التعاونية في الشارع العاشر جاليري تناجر Tanager الذي افتتح في عام ١٩٥٢ في محل سابق بشرقي الشارع الرابع وانتقل في العام التالي الى الشارع العاشر ، وكان من بين أعضاء الجاليري - الذي أنشأه تشارلز كاجوري ولوسي دود وايبرليتي ووليام كينج وفرد ميتشل - والذين انضموا اليه فيما بعد : سالي هازيليت وبن اسكويت وكاتز وفيليب بيرلستين وجونسون وأورتمان . وقد عرض « تناجر » فيما قبل ١٩٦٠ أعمال أكثر من ١٣٠ فنانا ، من بينهم

كانت كما يقول أوهارا « الآلهة البيضاء » ، كانت على علم بكل شيء ، ولا تبوح منه الا بالقليل ، بالرغم من أنها كانت كثيرة الكلام ، وكنا جميعا نمبدها (ولا نزال) ، ولم يكن أوهارا شاعرا وناقدا موقرا فحسب ، ولكنه كان منظما للعديد من المعارض الجيدة لمتحف الفن الحديث ، وقد عين أمينا للمتحف في ١٩٦٦ قبل وفاته بقليل ، والأهم من كل ذلك أن أوهارا كان صديقا لفناني الموجة المبكرة ، وكان في الواقع - كما ذكر فريليشر - يلهم من يحله بالتأييد ، لقد كان شخصية مشوقة وممتعة بقدر ما كان شاعرا رائعا ، وكان يتمتع بقدره على الارتباط بالناس لا تنفد ، فكان الجميع أصدقاؤه المفضلين بل إن مورتون فلدمان كان أكثر إيجابية من فريليشر فيما يتعلق بإسهام أوهارا : « إن أهم شيء هو أن يفق شخص مثل فرانك وراك . فهذا هو الذي يجعلك تواصل السير . وبدون ذلك لا تساوي حياتك في الفن شيئا » .

ولم يمس وقت طويل حتى انضمت الى جاليري تيور دي ناجي جاليريات خاصة أخرى في عرض أعمال الجيل الثاني لمدرسة نيويورك . وكان أهم هذه الجاليريات ستابل Stable ومارتا جاكسون ، بدأ في ١٩٥٣ ، وبوندكستر Poindexter الذي افتتح في خريف ١٩٥٥ ، وليو كاستلي Leo Castelli الذي افتتح في ١٩٥٧ . وقد استضاف جاليري « ستابل » أو الاستعيل المعارض السنوية المعروفة بهذا الاسم ، وقام بتنظيم معارض فردية للفنانين داجور وميتشيل وروشنبرج وشولر والين دي كونينج وبرييز وأورتمان وستانكويتز واليكس كاتز . وقد نظم جاليري مارتا جاكسون معارض لسام فرانسيس وجولديرج ويسول جيتكينز والفريد جنس وليزي وموريس لويس ، وقد عرض في جاليري بوندكستر بلين وريتشارد دينكورن Diebenkorn ودي نيرو ، وجولديرج وآل هلد

رويين ، وكانت جاليريات قاع المدينة مستقلة عن بعضها الآخر ، ولكنها كانت من وقت الى آخر تتعاون بصورة محدودة لتمثل في افتتاح معارضها في نفس ليالي الجمعة وتنظيم بضعة معارض جماعية بمناسبة الكريسماس كما حدث في عام ١٩٥٧ ، مع احتفاظ كل جاليري بمسؤوليته في اختيار الفنانين المعارضين .

وباستثناء جاليري « تانجر » كان أهم جاليريات الشارع العاشر « براتا » Brata ورويين Reuben ، ومن أهم فناني جاليري براتا الرسامان رونالد بلادين ونيكولاس كروشينيك والنحات جورج سوجارمان وكانوا يتهجون أسلوبا إيمانيا خلال الخمسينيات ، ومع حلول نهاية العقد ، بدأوا يشعرون على الغموض الفضائي للفن الإيمائي ، وبدلا من ذلك أدخلوا ميلون الى توضيح الأشكال والألوان .

وقد وقف جاليري رويين الذي افتتح في خريف ١٩٥٩ وحده بعيدا عن جاليريات قاع المدينة الأخرى . فقد كان - على نحوها - امتدادا لجاليري هانسا ، وقد عرض بعض أعضائه مثل كابرو وسيجال وساماراس وهويتمان هناك في البداية . ومن أعضائه الآخرين بريشت وجروموز الذي حول مراسمه المتعاقبة الى « جاليري المدينة » (١٩٥٨ - ١٩٥٩) و« متحف شارع ديلانسي » Delancey (١٩٥٩ - ١٩٦٠) ، وداين وأولدنبرج ، الذي عرض في جاليري جلدسون Judson في ١٩٥٩ - ١٩٦٠ . وقد عرف جاليري رويين عوقف « كيج » Cage الجملي وتلميذه السابق كابرو ، وكان أعضاؤه يجمعون قطعاً من مواد فضوية وبصفة أساسية القمامة ، وكانت موضوعاتهم المثوية وسكانها ، ومضامينهم استجابية للإنسان للمواد التي جثث عليها « التيمباني » (الخمسينية) ، وكان الفنانين المعارضين يميلون الى بحثهم إعمالاً بيئية وادخال أعمال مسرحية عليها ، وكان من بين صانعي هذه الأحداث في

فنانون يقتدون بنصف هذا العدد لم يعرضوا في نيويورك من قبل ، وأقام ٢١ معرضاً فردياً للفنانين من غير الأعضاء ممن لم يسبق لهم عرض أعمالهم في نيويورك ، ومن بينهم جريللو وألفرد جنسن وجابرييل كورن .

كانت الترووعات الجمالية لأعضاء جاليري « تانجر » متباينة ، ولكن معظمهم كانوا يتقاسمون تعصبا ضد مدرسة « دي كوينينج » ، بقدر ما كانوا يحبون الفنان دي كوينينج نفسه ، وعلى سبيل المثال ، فإن بورتريرات كاتز المسطحة ، وتصوير « المجال » الرتيب لين اسكوت وسالي هازيليت - الماثور أثرا كبيرا بأسلوب رابنهارت - وتجريدات انجيلو ايبوليتو المستوحاة من دي ستيل De stael أو الصناديق السورية التجريدية لجورج أوركمان ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأسلوب الخمسينيات السائد . ومع ذلك ، فبالرغم من أساليب الأعضاء المتنوعة ، كانت هناك رسالة جماعية لجاليري « تانجر » ، وكان شارك فيها الى حد ما تعاونيات قاع المدينة الأخرى ، وهي عرض الفن الذي يؤمن الفنانون بجدارته والذي يهمله الجاليريات التجارية ، على جمهور مؤلف الى حد كبير من فنانين آخرين كانوا يمثلون في نفس الوقت دوري المشارك والمفترج . وكان جاليري « تانجر » من جانب أعضائه بمثابة « امتداد عام لموسم الفنان » بمثابة « مقياس حرارة » للحقل الفني في نيويورك الذي كانت معارضه تعكس القضايا الجمالية التي كان الفنانون يؤمنون بأهميتها .

وقد بين « تانجر » و« هانسا » الطريق للأخريين الذين سرعان ما نظموا تعاونيات الفنانين والجاليريات الخاصة التي كانت شبه تعاونية في المنطقة . ومن بينها جاليري جيمس ، الذي أنشئ في ١٩٥٤ ، وكامينو وفليشمان في ١٩٥٦ ، وفي السنة التالية جاليريات مارش ويرانا ونونا جون وفينيكس وجريتا جوتز ، وفي عام ١٩٥٨ جاليري « ايريا » ، وفي عام ١٩٥٩ جاليري

المدة من ١٩٥٩ إلى إبريل ١٩٦١ (عندما أغلق الجاليري) كابرو وجروومز وهريتمان وداني وجورج بريشت وسيمون موريس (فوزن) وأولدنبرج .

لقد كانت أسس أو أواخر فئتي الجيل الثاني المتداخلة والمتغيرة اجتماعية وجالية ، كما كانت تتأثر بعلاقات أيام الدراسة والارتباط بالجاليري أو الحوار الجغرافي . وعلى سبيل المثال كان هيلد ويلادين وسوجارمان أصدقاء يتمتعون بقضايا جالية مشابهة وكانوا أعضاء بجاليري براتا ، وفي بعض الأحيان ، كانت الاعتبارات الجمالية لها الغلبة . وفي شهر إبريل ١٩٥٧ على سبيل المثال اجتمعت مجموعة من الفنانين من بينهم : فوليت follett وهولتبرج والفرد جنسين وأورتمان وستاكويتر مرتين لمناقشة تكوين مجموعة يمكن أن تعرض معا ، وكان هؤلاء الفنانون يميلون إلى السورالية بالرغم من أنهم قرروا عدم استخدام هذا الاصطلاح بسبب ارتباطه بأساليب قديمة و « ميتة » ، وكانوا يؤمنون بأن الاتجاهات التي استلهمت السورالية قد أهملت لأنها غريبة أو خارجة على الاتجاه السائد . وقد تفرقت المجموعة عندما إتضح بسرعة أنهم لن يتمكنوا من تحقيق إجماع في الرأي بشأن الأفكار الأساسية التي يجب أن يتبنوها ، ومن هم الفنانسون السدين لهم حق الانضمام .

وفي الغالب ، كانت العلاقة تعتمد بصورة أساسية على الجيرة التي تحلقها الصدفة . وعلى سبيل المثال فقد نشأ مجتمع يفيض بالحيرية في « كوتنيز سليب » Coen tied Slip بالطرف الجنوبي لمهاجرين . وكان من بين أعضائه فرد ميتشيل وكيلي ، وروبرت ، انديانا ، ويونجرمان وأجنيس مارتين ، وجيمس روزينكولسيا ، وربما قد شجع الانفصال الجغرافي عن الشارع العاشر الفنانين في هذا الحي على استحداث أساليب مختلفة عن

الأساليب الايمائية السائدة ، بالرغم من أن الشارع العاشر كان بعد مسافة مشي قصيرة نسبيا .

لقد كان الفنانون ، في تاريخ الفن الغربي ، يتجمعون بصفة عامة في مدن بعينها ويكونون في الغالب مجموعات ، ولكن قلما حدث ذلك في حجم وكثافة مدرسة نيويورك خلال الخمسينيات . وقلما توفر هذا القدر الكبير من الظروف التي عززت رابطة الفنانين القائمة . لقد كان مجتمع الطليعة ، وكان يضم عددا من الفنانين يتراوح بين مائتي وثلاثمائة رسام ونحات . . . كبير بما يكفي لتقديم تشكيلة من الشخصيات والآراء ، وصغير بما يكفي لكي يعرف الفنانون معظم زملائهم معرفة جيدة . وفضلا عن ذلك فقد كان معظم الفنانين يعيشون على مسافة خطوات من بعضهم البعض ، ومن الأماكن التي انشأوها أو اختاروها للالتقاء فيها مثل حانة شارع « سيدر » و « النادي » ، وجاليريات الشارع العاشر . وأهم شيء أن الفنانين الطليعيين الذين كانوا يشعرون بالغربة عن المجتمع ويرفضه بإههام بصورة عامة ، تربطوا معا للدعم المتبادل ويحساس بالرسالة الجمالية . وللمحافظة على مستويات الفن الراقي بينها يستكشفون المجهول - في وجه ثقافة زائفة أو جماهيرية كلية الوجود .

وعلى أية حال ففي أواخر العقد خف الاحساس بالجماعة . وكان السبب في ذلك بصفة عامة تلاشي التعبيرية التجريدية ويزوغ أساليب متنافسة شعر روادها أن الشارع العاشر عدواني فتجنّبوا . ولعل المسؤوك عن ذلك - على وجه التحديد - نجاح عدد كبير من فنانين الشارع العاشر الذين كانوا يعتبرون أفضل الفنانين بصفة عامة - ونتيجة لهذا النجاح تعرض عليهم الانضمام إلى جاليريات أعلى المدينة التجارية ذات المكانة العالية ، وفضلا عن ذلك كان عدد كبير من هؤلاء الفنانين الرواد والحركيين في جاليريات قاع

تقريباً . . . وفصلنا عن ذلك كان هناك إحساس بالعقبة . أو مارج كلارين على تسميته بالحلم .
لقد شكلت مدرسة نيويورك مجتمعا غير محكم كان بصفة أساسية بمثابة شبكة مفتوحة تقدم على أساس علاقات شخصية ، ذات طبيعة اجتماعية أكثر منها جمالية . وقد عرفها جون فيرين تعريفاً دقيقاً بقوله : إنها حالة صداقة وليست بالضرورة حياً أو اتفاقاً ، ولكنها بالقطع احترام وإدراك شخصي لانخراطك أنت والآخرين في نفس الشيء . وقد اصطلح النقاد على تسمية هذا الشيء التعبيرية التجريدية ، ولكن الأمر ليس بهذه البساطة . فإذا كانت التعبيرية - التجريدية هي أضخم دوامة . فهناك أيضاً التناقض والرفض والتطورات التي لم تتم بعد . ومضى فيرين Ferren يقول : « ينبغي أن ينضم » معناها الحقيقي » ، إنه ينخرط في مكان ما في تأثرات وقطبيات تفكيرنا ، من خلال عمله ، جعلنا نراه .

وكانت هذه القطبيات ، كما رأينا الموجة المبكرة ، في مجال الامامة أو الصنعة أو التصوير « الفعلي » الذي يتراوح من التجريد الى التمثيل . وكان جميع الفنانين الذين عملوا في نطاق هذه الحدود العريضة يؤمنون بأنهم يقفون في الطليعة ، لأن الأسلوب كان مفتوحاً للتطورات الأصلية ، كما كان معرضاً لسخرية وعداء شديدين من جانب وسط وجهور الفن .

وقد أثار دي كونيغ وهوفمان ، مبتكرا التعبيرية التجريدية الالهامية اهتمام فنانى الموجة المبكرة أكثر من غيرهم . وكان كلاهما في متناول تلامذتهم أكثر من معاصريهم من أمثال بولوك . وستل ، وروثكو ، ونيومان ، الذين بحلول ١٩٥١ كانوا قد انتقلوا على نطاق واسع من مشهد فن « قاع الكتّنة » (جنوبي الشارع الثالث والعشرين في مانهاتن) . وكان في وسع الوالده الجديد الالتحاق بمدرسة هوفمان في الشارع

المدينة قد أخذوا يدركون أكثر وأكثر أنهم يبددون وقتهم في الشارع العاشر وفقدوا حماسهم واهتمامهم .
وبينما بدأ أفضل الفنانين يعرضون بعيداً عن الشارع العاشر ، أخذ ما يستحق الرؤية هناك يتناقص . وما عمق هذا الوضع زيادة الأعمال العادية والاشتقاقية والانتقائية لفيض من الفنانين الوافدين الذين استطاعوا أن يعرضوا بسهولة . وقد طردت هذه التخمّة من الفن الرديء الجمهور ، وأثنت الفنانين الشبان النشيطين والطموحين عن العرض في جاليريات قاع المدينة . وبصريح العبارة لم يعد هاما أن تعرض في الشارع العاشر - أو أن توجد هناك ، وعندما حدث هذا ، تدهور الوضع .

وسط مدرسة نيويورك في أوائل الخمسينيات

في حوالي عام ١٩٥٠ ، اجتذب الجيل الأول للمدرسة نيويورك مجموعة صغيرة من الفنانين الشبان الذين شكلوا الموجة الأولى من الجيل الثاني . وكان من الطبيعي بالنسبة هؤلاء الوافدين الجدد أن يجذبوا الى التعبيرية التجريدية التي أذهلهم بغوتها التعبيرية ، وقيمتها العالية ونضارتها وزاديكاليتها وتطلعها . وفضلاً عن ذلك ، فقد تأثر الفنانون الشبان بما تأثر بالتزام الفنانين الأكبر سناً المعاصري والجاد تجاه الفن ، ومثابرتهم ، غالباً في وجه حرمان شخصي شديد ، وجسارتهم في رسم ما كانوا يشعرون بحاجةهم الى رسمه فقط ، واعتماد كل منهم على نفسه باعتباره السلطة الوحيدة . وقد بلغ الاعجاب لدى كثيرين منهم حد اعتبار هذه الصفات بمثابة بطولة . ويتذكر فرائك أوهاراً « الشاعر وأمين المتحف والناقد » هذه الحقبة بقوله : « كان يؤلى احترام كبير لأي شخص عمل شيئاً رائعاً : وعندما قدمني لاري ريفرز الى دي كونيغ أصابني دوار

كانت هناك اختلافات جادة بين نزوعي هوفمان ودي كوينينج ، إذ كان هوفمان أكثر منهجية ، يقيم جماليته على أساس إيمان بقوانين كونية حكمت الطبيعة والفن ، بالرغم من أنه أكد أيضا على أولية احساس الفنان الروحي والحدسي داخلها ، بينما كان دي كوينينج ضد النظريات مؤصلا تصويره في فورية تجربته هنا والآن . وكان هوفمان يدرس على أن الفن في أوجهه ينبغي أن يكشف عن حقيقة روحية ، وهو التطلع الذي صادف هوى في نفوس العديد من تلامذته .

وكانت جماليته موجهة نحو خلق عمق أو فضاء موحى به ، ولم يكن خاصة تصويرية محسوسة ، بل كان شيئا يتجاوز المادة أو روسيا ، وكان تصوير دي كوينينج الممقد ، والقلق والغامض ، والحام والعنيف ، يبدو كأنه قد صيغ بواسطة عيشة حضرية - الاحساس الكلي للمدينة وليس مظاهرها موصلا رد فعله الوجودي للعالم في خارج وداخل الرسم . وفضلا عن ذلك فقد رسمت الائمات المؤلفة للوحات دي كوينينج بصورة مباشرة ، مما ينم عن « الامانة » ، وكان تجميعها النهائي يبدو « موجودا » في صراع خلق مباشر . وقد شعر الفنانون الشباب أن عمله « حقيقي » بشكل مثير للأعصاب ، وأصيل عاطفيا . وقد شجع هذا على تقليده .

وكان هناك أيضا الاحساس في أعمال دي كوينينج بأنه « يخطر » بصورة دائمة ، أي أنه يرفض أن يركن الى أسلوب يعتاد عليه ، وهو بدلا من ذلك كان يغازم بشجاعة فيها وراء المعروف بالفعل متطلعا الى تصوير شيء لا يمكن التنبؤ به ، ومتطلعا في النهاية الى المستحيل . وكان طموح « المغامرة بكل شيء » له جذابة كبيرة ، كما ذكر فريدل زيباس ، بالرغم من أن التكاليف المادية لمحاولة دي كوينينج كانت تروعه ، كنت أعرف الى أي حد كان يذب نفسه حقيقة بمحاولته اللؤوب إيجاد اجابة مطلقة . . . عمل صناع

الثامن ، ويقابل دي كوينينج والفنانين الآخرين الذين يتمتعون اليه من حيث الأسلوب ، مثل كلاين وجاك توركوف ، واستبان فيست ، في أية ليلة تقريبا بحانة شارع سيدار أو في اجتماع الأريعاء والجمعة في « النادي » التي نظمها الجيل الأول في ١٩٤٩ ، أو بصورة عرضية في شرقي الشارع العاشر ، في مركز الحي حيث كان معظم فناني مدرسة نيويورك يعيشون ويعملون في ذلك الوقت .

وفضلا عن ذلك ، فقد كان دي كوينينج وهوفمان شخصيتين مهمتين . وقد رسخ دي كوينينج بمعرضه الفردي الأول في ١٩٤٨ ، كفنان تعبيري تجريدي رئيسي ، يلي بولوك وحده في الشهرة ، ولم يمض وقت طويل حتى أصبح أكثر فناني جيله تأثيرا . وكان دي كوينينج محط الإعجاب لنزاهته وتفانيه للفن - وهما قيمتان اعتقد كثيرون أنها تتجسدان في تصويره كما كان متحدثا ذكيا ، يفيض حماسة ، ومقتعا في نظراته النافذة في الفن والتجربة المعاصرة ، وكانت قدرته على الاقتناع تزيد أثر لوحاته . ولم يكن تصوير هوفمان بقدر تقدير تصوير دي كوينينج العالمي ، ولكنه كان يعتبر على نطاق واسع أعظم مدرس فن في أمريكا ، وكرجل كان يعتبر قويا وحاد المشاعر ومتحمسا وغير متحفظ وواقفا من نفسه ، وقادرا على أداء دور أبوي مهمين وعلى معاملة تلامذته ، في نفس الوقت ، كزملاء . وبالإضافة الى ذلك كان يمتلك عبق تاريخ مؤثر ، وقد ولد سنة ١٨٨٠ ، وعاش في باريس من ١٩٠٤ الى ١٩١٤ - العقد البطولي لفن القرن العشرين - وكان صديقا لبيكري الحوشية والتكعبية ، وقد ألم بأفكارهم من مصادرها الأولية ، بل من المحتمل أنه قد أسهم ببعض أفكاره . وفي عهد مبكر يعود الى سنة ١٩١٥ فتح مدرسته الأولى في ميونيخ التي بدأت في العشرينيات تجذب طلاب الفن الأمريكيين الذين أذاعوا في الوطن قدراته كمدرس .

(نشرت في السنة التالية) سخر دي كوينينج من الفنانين الجماليين الذين أثاروا قضية حول التجريد في مواجهة التشخيصي ، والذين أرادوا أن « يجردوا » الفن من الفن . ففي الماضي ، كان الفن ... يعني كل ما كان موجودا فيه - وليس مكانا في وسعك أن تستخلصه ... فلكني يتوصل الرسام إلى « التجريد » ... احتاج إلى أشياء كثيرة . وكانت هذه الأشياء دائما أشياء في الحياة - حصان ووردة ، وحلابة ، والضوء في غرفة من خلال نافذة ربما في أشكال قطعة ماس ، وموائد ، ومقاعد ، وهلم جرا .. ولكن فجأة في نهاية القرن اعتقد عدد قليل من الناس أن في وسعهم أن يجردوا الثور من قرنيه ويخترعوا جمالية سلفا .. بفكرة تحرير الفن ، و ... طالبوا بضرورة اطاعتهم ... والسؤال كما رأوه هو ليس ما الذي تستطيع أن ترسمه بقدر ما هو ما الذي لا تستطيع أن ترسمه ؟ فالتت لا تستطيع أن ترسم بيتا أو شجرة أو جبلا ، وهنا ظهرت قضية الموضوع إلى الوجود كشيء ينبغي ألا تأخذ به^(١).

واختم دي كوينينج محاضراته بقوله إن الفنانين الجماليين ، في محاولتهم عمل « شيء » من « التجريد » أو قيمة « لا شيء » التي كانت تكمن دائما في أشياء معينة ، فقدوا القيمة الجمالية التي كانوا ينشدونها باستبعاد كل شيء آخر .

وقد أصدر دي كوينينج وهوفمان على أن يعالج الفنانين المعاصرون مادة الموضوع على نحو مختلف عن فنانين الماضي . وبالنسبة لدي كوينينج كان « الواقع » اليوم - لا يمكن اقتناصه إلا في لمحات فجائية في وقت واحد في تجربة كلية ، ولا يمكن أن يتحقق ذلك عن طريق رسم مظهر الأشياء . وكان هوفمان يقول للأستاذ : « إننا يجب أن نرى في الطبيعة أكبر من مجرد الشيء المتطور ، فلا »

مطلق ... وقد رأيته في إيست هامبتون يبدأ شيئا ، وبعد الأسبوع الأول كان الناس يتلصصون داخل مرسمه لالقاء نرة ويبدون إعجابهم .

فاللوحة كانت تبدو جيدة تماما . ثم يقوم طوال الشهرين الآتين ، يوما بعد يوم ، بتلميع اللوحة التي كانت جيدة في بدء ، بسبب هذه الكبرياء غير المعقولة . وبالرغم من اختلافاتها في المظهر العام ، فقد شارك دي كوينينج وهوفمان في عدد من التصورات الأساسية لما يجب أن تكون اللوحة ، وقد عززت أفكار كل منهما أفكار الآخر في أذهان الفنانين الشبان . وكانت هذه الأفكار تمثل صعوبات تثير التحدي وتفتح فرصا ضخمة للتطور الفردي ، وبإيجاز كان كلا الفنانين الأكبر سنا يؤمن بقدرته الصور التي يمكن التعرف عليها في العمق التصويري على الحياة ، والتصميم الاتصالي المستلهم من التكميلية ، والتصوير والرسم الصناعيين .

وكان الفنانان التعبيريان التجريديان يصران على أن الفنان لا يحتاج إلى أن يعالج الفن التجريدي حتى يكون محدثا . لا التشخيصية قد وفرت خيارا أصيلا . فلوحاتها في الواقع حتى أكثرها تجريدية ، لها مصدر في الطبيعة . وفضلا عن ذلك فقد كان هوفمان يطالب بتلامذته بأن يبدأوا بظاهرة يمكن ملاحظتها ، وكان النشاط الرئيسي في فصله هو الرسم من موديل حي أو طبيعة صامتة . كما كان دي كوينينج يدافع عن قضية « الموضوع » ، ولا غرو ، فقد كان يرسم في ذلك الوقت سلسلة لوحات « المرأة » والتي كانت في حيد ذاتها حافزا للفن التشخيصي . وقد اتفقت متحف الفن الحديث بنيويورك أولى هذه اللوحات ، وكانت واحدة من أكثر اللوحات استنساخا لفنان ينتمي إلى التعبيرية التجريدية خلال الخمسينيات . وفي محاضرة في المتحف عام ١٩٥٠

(١) وأهم دي كوينينج ، « ما الذي يهمني في الفن التجريدي » ، نشره متحف نيويورك للفن الحديث ولم ١٨ (ربيع ١٩٥١) ، ص ٣٠ - ٣١ .

يطلق عليه الغورم ، والطريقة التي تتفاعل بها هذه العناصر مما في نقاط وخطوط ومساحات وحجوم .
ومع ذلك ، فبالرغم من اهتمام هوفمان ببناء اللوحة المنهجي ، فقد حذر من السماح للأفكار السابقة أيا كانت بأن تحكم عملية الخلق . وكما قال في ١٩٤٩ « عندما أرسم لوحة ، لا أريد أن أعرف ما الذي أفعله ، فاللوحة ينبغي أن ترسم بأحاساس ، وليس بالمعرفة ، وينبغي الاحساس بإمكانيات الخامة »^(٨).
وكان دي كونينج ، مثل هوفمان ، يرسم بعمق ، وذلك لأن التشريح البشري ، الذي كان مصدر معظم تحيله - مهما كان - مجريدا ، ذو كتلة ضخمة ويعد في الفراغ . وكان يرفض انكار حجمه وبالرغم من أنه أمر في نفس الوقت على المحافظة على سطح اللوحة ، كانت لمسات فرشاته الحاذقة تؤكد فيزيائية قماش اللوحة التي دعمتها . فضلا عن ذلك فقد كان دي كونينج يسخر من جعل التسطيع مبدأ حادثة ، بقوله إنه موضة قديمة . وقد قال « ليس هناك شيء على هذا القدر من الرسوخ » .

وفي ضوء تأكيد هوفمان على الرسم وفي ذهنه الطبيعة وتحدي سلسلة « المرأة » لدي كونينج ، لا غرو أن عددا كبيرا من الفنانين قد تبنا التشخيص ، بل بلغ بهم الأمر حد التمثيل الصريح ، ولكنهم قد راعوا أيضا دروس الفن الحديث المستقاة من لوحات التعبيريين التجريديين والأساتذة الأكبر سنا ، من أمثال ماتيس ، ويونار ، وبصفة خاصة بيكاسو وبراك والتكبييون الآخرون .

لقد كانت « التكعبية » Cubism الحركة الحديثة التي استهوت هوفمان ودي كونينج ، وقد عالجها هوفمان كنوع من أجرومية الفن الحديث الأساسية ، وقد أعجب دي كونينج بتأكيدها على التصميم الصارم

يمكن نقل الظواهر المرئية بغيا بواسطة الفنانين المحدثين ، ولم يكن في مقدورهم مواصلة استخدام التقاليد الأكاديمية . وكانت المشكلة الأساسية التي طرحها هوفمان أمام تلامذته هي أن يترجموا حجوما وفراغات ما كان يرى في العالم الى مسطحات لون وفقا لطبيعة سطح الصورة ذي البعدين - العمق أو الحجم بدون التضحية بالتسطيح . وللتوصل الى تحقق البعدين والأبعاد الثلاثة في آن واحد ، استبط هوفمان تكتيك « الدفع والجذب » - وهو توزيع احتمالي لمساحات اللون ، أو كما كان يجب أن يصفه بالرد على القوة بقوة مضادة . . . جوهر مدرستي : أصبر طوال الوقت على العمق . . . ليس المنظور (أو التشكيل الذي يتهلك البعدين) ولكن العمق التشكيلي .

وقد أوجز الان كابرو تلميذ هوفمان السابق كل شيء ، كل اللوحات ، بالرغم من تنوعها بقوله :

... ان كل لوحة هي كل عضوي ، أجزاؤه متميزة ، ولكنها تتعلق على نحو صارم بالوحدة الكبرى ، وحيث إن سطح اللوحة ، لكونه مسطحا ، هو ليس الا حقل نشاط استعاريا ، فان طبيعة كاستعارة يجب المحافظة عليها . أي ينبغي تحقيق توازن دقيق بين تماثل سطح اللوحة والطبيعة العضوية (أي الأبعاد الثلاثة) للحدث المتفاعل عليه . وقد اكتشفنا أن هذا ليس بالأمر السهل على الإطلاق . . . ومن ثم فقد شغلت مشكلة علاقة الجزء بالكل هذه الفضل بصورة مستمرة ، ونمختصت عن دراسة جزئيات معينة خاصة لعملية التصوير بأكملها . . . اللون أي التدرج والنبوة والصفاء والكثافة ، وخصائصه المتقدمة والمنحورة وتجدده وانقباضه ووزنه وحرارته وهلم جرا ، ومساحة ما

(٨) مقابلة نشرت بمجلة « آرت نيوز » مع دي كونينج ، صيف عام ١٩٥٨ .

هوفمان - هي بمعنى الكلمة معبد يحافظ فيه على الأسرار والمستويات ، وقد آمن كلا الفنانين في الواقع ، بأنها وارثا الفن الأوروبي الحديث ، وماله دلالة أن كليهما قد ولد وتلقى تعليمه في أوروبا . ولهذا فقد كان الفنانون الشباب يفضلون بينها وبين الفنانين الآخرين مثل بولوك ، وستيل ، ونومان ، وراينهارت ، وإلى حد ما ، روثكو الذين كانوا يعتبرون مناهضين للتقليدية بل لقد أنكر ستيل ونومان الثقافة الغربية ووصفا فيها بأنه فن أمريكي تتخلله روح العالم الجديد .

وقد سخر دي كونينج مما كان - يعتبره موقفهم الطليعي الشوفيني . وقال « انهم يفقون وجددهم في البرية - بصلور عارية . هذه فكرة أمريكية . وأنا ، بعد كل شيء ، أجنبي . إنني اختلف عنهم لأنني .. أكثر ارتباطا بالتقليد . ذلك أن لدى مسألة الإشارة التي يجب أن أقبل شيئا بشأنها . ولكني أهتم أيضا ببني . انني أغير الماضي . ولا أرمس وفي ذهني أفكار عن الفن . فإذا رأيت شيئا يشير انفعالي ، يصبغ جزءا من مضموني » . وفي الواقع ، رجب دي كونينج بالتعقيد ، وقد كتب في ١٩٥٠ ، يقول « أنا لا أميل إلى التجريد » أو استخلاص أشياء أو تقليص التصوير ... فإنا ارمس على هذا النحو لأنني أستطيع أن أواصل وضع المزيد من الأشياء فيها أرسمه - الدراما - والغضب ، والألم ، والحب ، أو شخصا ، وحصانا وأفكارا عن الفراغ »^(٩) .

ولتحقيق التعقيد ، استخدم دي كونينج تشكيلة من المعالجات والوسائل التصويرية . وقد تجنبت الأفكار التركيبية متعددة الإشارات الفنانين الشباب ، فضلا عن ذلك . فقد أذهلتهم براعته في حل فوضى المشاكل التصويرية ، وبصفة خاصة لأن مهاراته الحارقة لم

وقيمه الشعرية . ان أعماله تقوم أساسا على هيكل تكعبي ، ولكنها في الوقت نفسه تختلف اختلافا أساسيا في كونها أكثر دينامية وغموضا وصنعة إذ أنها تذكر المرء بالأسلوب التعبيري ، مثل أسلوب سونتين Soutine ، وفضلا عن ذلك فقد استخدم دي كونينج في رسمه فرشاة مثقلة باللون ، الأمر الذي مكنه من معالجة كتلة التشريح الأدمي على نحو مقنع ، فلما حققه - لو كان قد حقق على الإطلاق - بيكاسو وبراك ومعاصروهم ، سواء في السقالات المفتوحة للمرحلة التحليلية أو التخطيطات البانية للحقبة التركيبية . كما أن تصوير هوفمان قام على أساس شبه هندسة مستقرة مستمدة من التكعيبية التركيبية . ولكنه حاول أن يركب هذا بفرشاة حوشية واللوان متفجرة ، عموما بذلك التصميم التكعبي . أي أن هوفمان قد توصل إلى تكوينه ، بصفة أساسية ، من خلال تفاعل اللون ، عن طريق تداخل سطوح اللون لخلق إحساس بالحجم ، باللون والتشكيلي . ويرجع مصدر هذه المعالجة في فن سيزان Cezanne وماتيس الحوشي ، ولأبد من التنويه بأن التشكيل باللون عن طريق « الدفع والجذب » هو عكس ملء المساحات الخطية باللون ، مما ينتج تكعيبية مشرقة ، كما أطلق عليها كابرو Kaprow حيث يكون اللون تابعا للرسم .

وفي الواقع ، كان هوفمان ودي كونينج يشجعان الرسم والتصوير « الجليدين » والمحترفين بالرغم من أنها كانا ، على نقيض ذلك ، يميزان العضوية أو التعبير المباشر ولا يثقان في التقديرات الحسابية وبراعة الصنعة ، وقد كتب توماس هيس يقول إن هوفمان « يفتح تلازمته أن هناك وجودا » للتصوير الجيد ، وأن جهود طالب الفن يجب أن تنطلق إليه ، ان مدروسة

(٩) تصريح للفنان في تعليق على لوحة بلا اسم . مجلة نيويورك تايمز ، عدد ٢١ يناير ١٩٥١ .

الفنان أسلوب السكب اللوني ، ولوحات ستيل Still مفرطة التجريد ذات حقل اللون المفتوح المسطح ، بدت كأنها شيء غير مسبوق - على درجة من الثورة بدت فيها كل وشائج الماضي مقطوعة . ولكن هذه الراديكالية كانت في صالحها في جزء منها فقط . فالشيء المؤكد أن الإعجاب بهما (في صورة تنازل في الغالب) كان بسبب جسامتهما في الوقت الذي كان يعتقد فيه أنها لا يعدان بتطور كبير . فقد شعر فنانون الموجة المبكرة أنها « ضيقان » للغاية ، وخصاصان وليسا شاملين ، و « عقليان » و « طليعيان » للغاية .

وقد اعتقد فنانون الموجة الأولى أن الهدف الأساسي للوحة من لوحات نيومان أو رينهارت كان هو تحديد الخطوة « التالية » في الفن ، في العملية ، منكرا جميع الخيارات الأخرى ، وبصفة خاصة الخيارات التقليدية . وعمل عكس ذلك ، كانت لوحات دي كونينج وهوفمان تعتبر بمثابة إمكانيات مطلقة وليست مقيدة . فقد كانت توفر اختيارات الرسم التمثيلي / أو التجريدي بعمق و / أو على نحو مسطح ، والتصميم الانصالي المستوحى من التكعيبية و / أو الحقول اللااتصالية المستوحاة من الانطباعية ، بالإشارة إلى فن الماضي و / أو في رد فعل ضده وفي الواقع ، كان فنانون الموجة المبكرة يقلّدون فيها تقديرا كبيرا كما كتب دي كونينج عن التكعيبية : « لم تكن ترغب في التخلص مما جاء من قبل . وقد أضفنا إليه بدلا من ذلك »^(١٠).

ولم يكن التصوير الإيمائي جديرا بامتداد رسمي جديد فحسب ، ولكنه ارتبط فيها بيبدو بالنسيج المعقد المتغير لتجربة الفنان الخاصة ، بانسانيته ، بينما كان الفن غير الإيمائي ، من ناحية أخرى ، يعتبر تبسيطيا وذا منحنى « فكري » وفي الواقع ، فإن أعمال دي كونينج

تستخدم لتوصيل أشياء متوقعة . وفي الواقع ، كان تصوير دي كونينج المباشر غير تقليدي أو جديدا ، وغير مصقول إلى حد الفعاجية ، بلدرجة جعلته ينكر - فيما بعد - ما اعترف على اعتباره تصويرا « جيدا » ، وكان المثل الاساسي لهذا التصوير تجريد الفنانين الباريسيين المرموقين من أمثال جان بازين Gean Bazaine والفرد مانسييه Alfred Manessier . وكانت وشائج دي كونينج بالتقاليد العظيمة للمدرسة باريس وإنكاره « للذوق » الضعيف والمذهب والمصقول الشكل الذي اتسم به معاصروه الفرنسيون ، كانت تستهوي موجة الفنانين المبكرة الذين كانوا - في وقت واحد - تقليديين وطلايعيين في تفكيرهم ، وفخوريين بانجاز الفنانين الأكبر سنا .

وكان هوفمان ، مثل دي كونينج ، يشير دائما إلى الفن القديم . وكان طموحه خلال عقدين أن يتوصل إلى تركيب من التكعيبية والحوشوية بينما يستخدم نهج التصوير الإيمائي المستحدث والمحفوف بالمخاطر . وكانت لوحاته مقترحة أيضا للتجارب الجديدة . ويمكن رؤية ذلك في تشكيلة الأساليب التي كان يستخدمها في آن واحد . ويجعل القول إن « تقليدية » دي كونينج وهوفمان ، كما كان المعجبون بها يرونها ، لم تكن أكاديمية حيث أدخل الفنانان طرائق أصيلة وراديكالية ونفاذ بصيرة إلى الحياة والفن اللذين قاما بتحويل الأفكار المستقبلية . ولم يكن الهدف هو الجدة من أجل الجدة ، أو الجدة من أجل الصلدة . ولكنهما ، بالأحرى ، قد انبثقت هن كونها صادقة مع تجربتها الشعورية أثناء عملية التصوير . فقد كان الصدق يأتي قبل الجدة . وبالمقارنة بتصوير دي كونينج وهوفمان الإيمائي ، بدت لوحات بولوك Pollock التي استخدم فيها

(١٠) ولهم دي كونينج ، « ما الذي يمنه لي الفن التجريدي » ص ٧ .

ببلوغها . وكؤمن شديد الإيمان بالتزام الفنان « الاخلاقي » لم أكن اعتقد أنه من المسموح للفنان بأن يبلغ أي حد . فهو بالأحرى مقيد « بحقيقته » ... ولو لم يكن هذا الانحطاط في اللوق شائعا من الجميع أيضا ، لزاد شعوري بالحجل منه^(١٣).

وكان نيومان كبش الفداء الرئيسي ، ولكن الهجوم الذي كان يمال عليه عكس موقفا عاما تجاه ستيل وروثكو أيضا . فاولئك الذين شاركوا في وجهة نظر دي كوينينج لم يأخذوا تجريد حقل اللون مأخذ الجد . وعندما تعاملوا معه أساءوا فهمه على أنه ممارسة للجسمانيات ، وليس بالأحرى كما كان يعتقد نيومان وستيل وروثكو ، على أساس أنه تجسيد لتجربة اللسان ، تعويذة إلى المستامي ، ولكن كان هناك - فيا عدا قضية المضمون - فهم قليل للخصائص الشكلية لتصوير الحقل اللوني ويرجع ذلك ، فيا يرجع إلى أن ابتعاده عن تقاليد الفن الغربي كان متطرفا للغاية .

ولم يقدم منطق تصوير الحقل اللوني على نحو واثق لأول مرة إلا في عام ١٩٥٥ ، في مقال هام بقلم جرينبيرج Greenberg تحت عنوان « تصوير ذو طابع أمريكي »^(١٤) . وقد ربط جرينبيرج عمل ستيل وروثكو ونيومان بأعمال مونيه في مرحلته الأخيرة وقابل هذا الاتجاه التأثري باتجاه سيزان Cezanne والتكعييب الذين اعتبرهم أسلاف دي كوينينج وهوفمان ، وعلى الرغم من نشر مقال جرينبيرج ، فقد انقضى زهاء ثلاث أو أربع سنوات قبل التعامل مع نيومان بجديته من جانب ما يزيد على حفنة من الفنانين المتقدمين . أما ستيل وروثكو فكان حظهما من النجاح أفضل .

وهوفمان تنطلق إلى الوراء نحو التقليد الانساني في صقلها للأستاذية واحتفاظها بالتشخيص والبعد الثالث ، وتخفي من هذا المنطلق . ومن المؤكد ، أن التجريد قد قبل ، وقد سطع « الصندوق » المرتبط بتصوير عصر النهضة وبذلك أصبح حديثا ، ولكن مسطح الصورة جعل أيضا مكعبا .

ويمثل عدم التعاطف بصورة عامة مع التصوير اللا إيمائي في كتابات هيس Hess النقدية بمجلة « آرت نيوز » عن معرضي نيومان في عامي ١٩٥٠ و ١٩٥١ . وفي المقال الأول كتب هيس يقول « قدم بارنيت نيومان ... أحد أشهر المنظرين الجماليين المحليين بقية جريتيش ، قدم مؤخرًا بعض منتجات تأملاته ... إن نيومان يستهدف أن يصد ، ولكنه لا يستهدف أن يصدم البورجوازية - فقد تم عمل ذلك . انه يجب أن يصدم الفنانين الآخرين^(١٥) . وفي المقال النقدي الثاني ، كتب هيس يقول إن نيومان « مرة أخرى يفوز في سابقة مع الطليعة بالمعنى الحرفي لقصب السبق » . ويعد أن وصفه بأنه « منظر عبقري » ذكر هيس أن نيومان قدم « أفكارا » وكان يرمي بذلك إلى أنها لم تكن أعمالا تصوير حقيقي^(١٦) .

ويعد حوالي عشرين سنة برر هيس سوء فهمه لعمل نيومان ، بقوله إنه كناقذ شاب كان يرتبط بصداقة مع مجموعة البوهيميين « بقاع المدينة » (القريين من دي كوينينج) أوثن من صداقته بدائرة مثقفي « أعلى المدينة » . « لقد كنت أقرأ اللوحات باعتبارها هجوما تعليميا على الجمولية الراسخة إلى جانب اعتبارها بيانًا عمليا لفناني نيويورك عن الحدود التي سمح للفن

(١١) توماس هيس « نقد المعارض » : بارليت نيومان مجلة Art News عدد مارس ١٩٥٠ .

(١٢) توماس هيس « نقد المعارض » : بارليت نيومان مجلة Art News عدد صيف ١٩٥١ .

(١٣) توماس هيس « بارليت نيومان » - نيويورك - ووكر آند كورنيل ١٩٦٩ من ٤٣ .

(١٤) كلمنت جرينبيرج Clement Greenberg (تصوير ذو طابع أمريكي) مجلة Partisan Review (ربيع عام ١٩٥٥) .

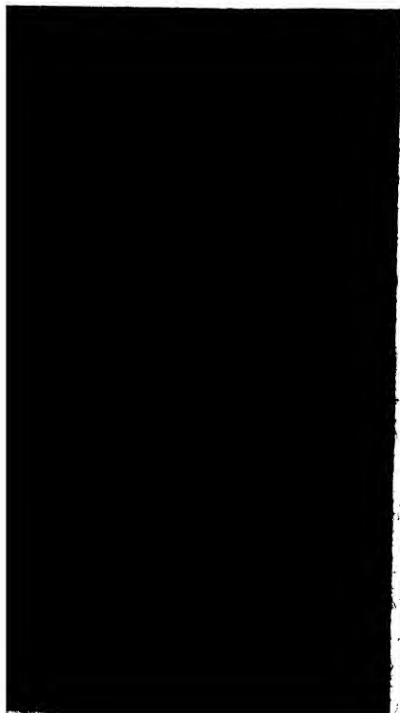
« لا تأتي لوحاتي من الحامل . فقلها أشد قماشة لوحاتي على المشد قبل الرسم إذ أفضل أن أثبت قماشة اللوحة على الحائط الصلب أو الأرض . وعندما أرسم واللوحة على الأرض أشعر براحة أكبر ، حيث أشعر أنني أكثر اقتراباً ، أقرب إلى كوني جزءاً من اللوحة ، إذ أستطيع على هذا النحو أن أدور حولها . وهذه طريقة تشبه طريقة رسامي الرمال الهنود في الغرب » .

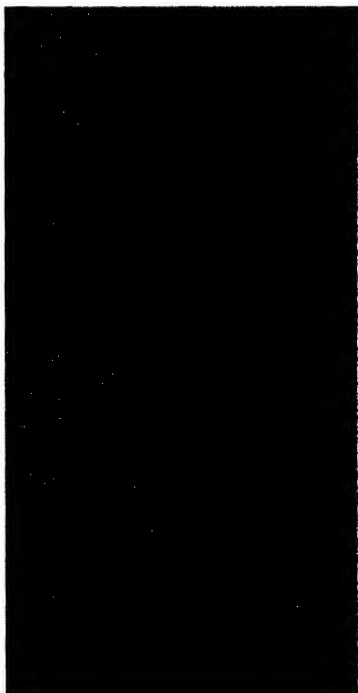
وقبل وفاته بشهرين قال في حديث مع سelden Rodman « إن التصوير طريقة للوجود » وقد أدت هذه الملاحظات بهارولد روزنبرج Rosenberg منظر تصوير الفعل ، إلى أن يكتب « في مرحلة معينة بدأ الفنانون الأمريكيون واحداً بعد الآخر ، يعتبرون اللوحة ساحة يتحركون فيها ، بدلاً من أن تكون مساحة يستنسخ فيها ويعاد رسم وتحليل أو « يعبر » عن شيء حاضراً أو متخيل . ومن ثم لم تعد القماشة دعامة لصورة ولكن الحدث » .

وقد كان جاكسون بولوك حالة خاصة . فقد فاق في الشهرة جميع الفنانين التعبيريين التجريديين . وكان بالنسبة للجيل الثاني رمزاً للتحرر والاستقلال ، ومثالاً للالتزام القوي الذي يتعين على الفنان . ومع ذلك ، لم يعتقد فنانو الموجة المبكرة أن أسلوبه يمكن أن يتجهج بدون أن يتمنخض عن مقلدين لبولوك (وبالرغم من ذلك ، فقد تأثر به عدد كبير من الفنانين الشباب ، وإن لم يعترف بذلك غير قلة منهم من أمثال فرانكنشيلر Frankenthaler وزوياس Dzubas ويسول جنكينز Paul Jenkins . وقد أوجزت جين فريليشر Jane Freilicher دور بولوك بصفته المرشد إلى الحرية المؤكدة « إن انجازه قد حقق شهرة ونفوذاً للتصوير الأمريكي الذي ألهم الفنانين الشباب » (١٥) .

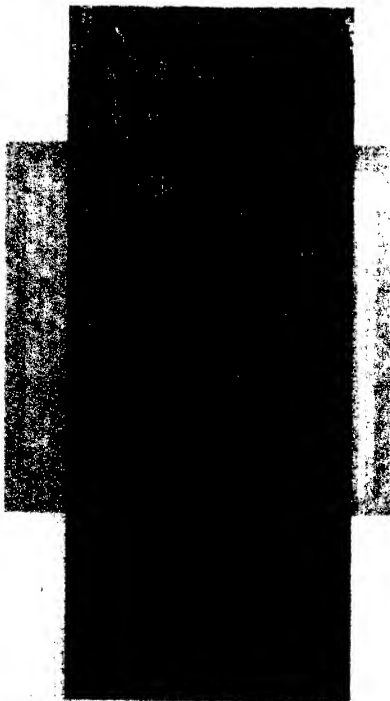
وفي ١٩٤٧ وصف جاكسون بولوك تكنيكة في التصوير الذي كان يعتبر في ذلك الوقت أسطوريا بقوله







عالم الفكر - للجلد الخامس عشر - العدد الثاني



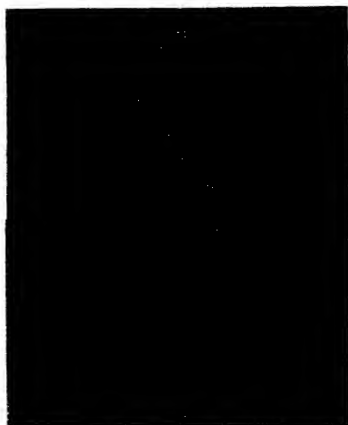
لوحة ٣

دورث روشنبرج - تصوير مؤلف من عناصر مختلفة



لوحة ٤

أدراپهارت ، رقم ٣٠ ، عام ١٩٣٨

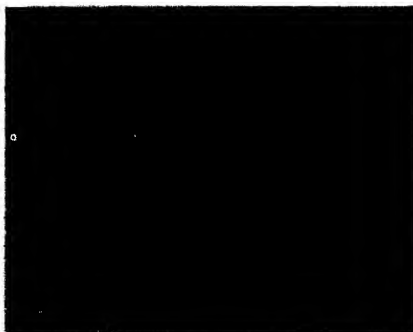


لوحه ٥

ريتشارد ليندن ، تلج ، عام ١٩٦٦



لوحة ٦
موريس ليس ، مجريد / عام ١٩٥٨



لوحة ٧
الورق كيلي ، الحبيب ، لوزي ، أحر ، عام ١٩٦٤



لوحة ٨
قراقرز كلان (١٩٥٩)



لوحة ٩
قراقرز كلان ، أسود وأبيض ورمادي ، ١٩٥٩

الفن التشكيلي العربي الحديث ، كهذه المجموعة المتضاربة من الأسوان لمجموعة من التشكيليين المعاصرين . . انه . . حتما . . طريقة جديدة للنظر الى الأشياء . . واختبار العالم من خلال العينين والخيال ، يشدهون خليطاً من الأشياء المألوفة ، بعضها يشد العينين في ترابط رمزي قوي نسق بقصد التشويش على الناظر اليها وإزعاجه . . كأن اللوحة تقول لك : استيقظ . . فكر . . تحمس عالمك . . وأبصر .

هذا اللون من الفن العربي الحديث . . جاء من روافد عديدة . . بعضها محلي والباقي من خارج الحدود . . من خلال أشكال وصور متعددة ، وبحيرة للخيال ، ولكن أحداً من فئتي القوة الغامضة لم يستطع حتى الآن أن يسيطر عليها ميطرة حقيقية . . انها حالات ولادة في الفن . . كالعشق والموت ، متطرفة ولا مفر منها . . وهناك على الدوام علامات استفهام قائمة أمام الجمهور كالنصيب التذكاري المبهم ، وهو ما يجعلنا في حاجة ملحة لأن نضاه كل الطرق المؤدية الى فهم وتلوق الفن التشكيلي المعاصر . . بغية الوصول بمستوى الشعور الوجداني للناس . . ولتخفيف الأذى البشري الى أقصى حد .

وما من فنان عظيم يستطيع أن يدرج في جدول أعماله بلاجم الصور التي ينوي تحريك الفسوشة من أجلها . . إنه يترك نفسه وشجاعته ومقدرته على تحريك الخطوط والألوان لتبسط سطح البلوحة كلها . . ولكل فنان شخصيته وأسلوبه وطابعه الخاص المميز ، ومن بين الأمور المشتركة بين أكثر الفنانين المعاصرين ، تنازلهم عن التفاصيل الدقيقة جداً داخل اللوحة لبلوغ الرفاق التام مع النشاط الذهني للعقل البشري ، أو لإثارة الغيظ . . انه في قلبي وناصري ، يركض في مستنقعات الكبر الأرضية ، والقيضية في تقديري لا يستطيع جيلنا الاجابة عنها ، لأنه جيل مزاوي وعفاضة الأسلوب .

سيف وانامي

مرفل الى قراة فنان بهجر الأبيض

محمود عوض عبدالعال

صوت الحاكبي بمنزل الجيران الذي يفصله عنها حارة ضيقة ، وكانت الموسيقى السيمفونية الثالثة لبيتهوفن وكان من عشاق ذلك الموسيقار العالمي ، فسحب سيف لوحة يفيها وبدأت يده تسير مع الأنغام الى أن تمت ، وكانت أول لوحة تجريدية تحصل على الجائزة الأولى في التصوير اللبناني الاسكندرية الثالث ، وسيف وانلي من فناني الميناء ، يربط بين عناصر اللوحة من حيث جمال الخطوط وموسيقى الألوان وصفاء المساحات مضجيا في ذلك بالبعد الثالث للمنظور ، وهذه الطريقة ليست جديدة على الفن العربي .. اذ كانت عماد الفن الفرعوني والاسلامي ، وقد استفاد منها فنانون الغرب عندما استغرق الشرق في سعة النوم بين أحلام مفزعة عن الحرام والحلال بالنسبة لممارسة الفن .. لذا فالجمهور يحتاج دائما لمن يهيء له الرؤية الجديدة في الأعمال التشكيلية المعاصرة ، ومنها كان الغموض الذي يحيط بالشكل العام ، فان أي عمل فني يقوم به انسان ، وراه مضمون اختفى وراء عملية البناء التي هي فلسفة الفن المعاصر .. فالانسان المدرك الذي يقوده العقل والاحساس والعاطفة خلاف الحيوان المحب للعبث والتدمير ، كما حدث في حكاية القرد التي اتخذها بعض الساعطين على التجربة هنا وهناك .. وليس ضروريا بالطبع أن يتلقى الانسان تأهila نوعيا متخصصا حتى يفهم الفن المعاصر الذي لا يستطيع أحيانا أن يحل رموزه غير هؤلاء الذين يعرفون قوانينه .. ان صوت الفنان التشكيلي هو الصوت الوحيد الذي يصل الى كل الناس ، أو لا يصل مطلقا لأحد ، مع فارق بسيط بين الاثنين .. هو قدرة المتلقي (الجمهور) على النفاذ في الأعمال الفنية وفهمها واعطائها وزنها الحقيقي من الوعي والتأمل .. إننا في مصر لا نزر متاحفنا القديمة إلا نادرا جدا ، ولا يذهب أحد الى معرض فنان تشكيلي الا بسبب المعمل

ولا يسيل الى النقاش ، في ضرورة العثور على ترومات ودفعه ما ورثته هذه العقيدة من التراث المحلي والعالمي ، فالطابع الشرقي بارز تماما في لوحاته .. بينما الاحساس واللون واللغة واضحة في كل أعماله .. سيف وانلي .. واحد من قلائل الفنانين العالميين الذين يدركون جيدا ما يحمله جذورهم الروحية والمادية على امتداد الزمن والأرض من مضامين وتجارب ورؤى .. يدفعه شعور فني متطور لاستحلاب وراثت أجيال وأجيال .. وقد اكتسب اسم « سيف وانلي » شهرة عريضة في مصر والعالم ، من خلال انتاجه الخلاق لأكثر من نصف قرن ، حيث تتجلى قدرته الفنية العاصمية طوال تاريخه الفني الرحب ، وقد قادته ألوانه ذات الروح المصرية الشفافة الى استكناه الجوهر الذي يؤكده الانتباه العميق في الشخصيات التي يضطرب بها كيان الانسان المصري في صدق وأصالة في كل موضوعاته المنوعة ، عن النوبة ، ورقصات الباليه ، وأولاد البلد ، والمرابا ، ورسوم روايات نجيب محفوظ وتسويق الحكيم ، وتصميمه لملايس وديكورات مسرحيات مصرية وعالمية .

ان تأثر سيف وانلي بمناخ البحر الأبيض يعد من أهم العوامل التي شكلت أسنابته في اللون الصافي ، كما كان تأثيره بالموسيقى العالمية ، واستفادته من العلاقة الوثيقة بينها وبين التصوير والفنون الأخرى .. فقد تأثر بها في لوحاته التجريدية ، ومن قبل في اللوحات الواقعية ذات الألوان المتجانسة .. أما اللوحات التي كان يتحدث فيها المصطلحات التقليدية في الفن التشكيلي ، مثلا بوضع الألوان الباردة متجاورة والألوان الساخنة في الوحدة .. وهي محاولاته التي تأثر فيها بموسيقى « استراينسكي » وكان هذه منها أن يختبر بها نفسه ، حتى ان شقيقه ادهم وانلي كان دائم الاعتكاف في ستيه الأخيرتين من عمره القصير ١٩٥٨ - ١٩٥٩ ، وذات ليلة سمع سيف

المتباينة التي عاشها عن قرب فقد عاش فترة في دار أنيقة بحي (بولكلي) بالرميل قريبا من شاطيء «ستانلي» وهو شاطيء رملي عريض على أكتشاك خشبية ذات ألوان جميلة . ولظروف خاصة مالية انتقلت الأسرة الى بيت آخر في حي فقير على شاطيء «المحمودية» فوجد أناسا آخرين ، يتحدثون بلغة ، ويتعاملون بأخلاقيات وتقاليده تختلف عن البيئة الأولى . . ولم تسغه الحياة الجديدة ، فراح يرسم على ظهر الحوايط الأطلال التي يصادفها مع رفاقه ، وكان سيف واني في حاجة حقيقية الى هذه الرجة الشعبية . . ففي مدرسة الظروف الصعبة . . تخرج كبار فناني العالم ومشاهيره . . الأمر الذي جعل معظم أعمال سيف واني تخرج النيا وهي عملة بشجن حزين ، وقلق مأساوي متأجج ، ولم تنح له الظروف الصعبة فرصة الدراسة المتخصصة ، وبقي عصاميا ، وموهبه الفنية هي مصدره وجامعته التي تخرج فيها . . وعندما تبن سيف الى حبه ورغبته وتعطشه الدائم للفن ، كان كشفه هذا جديرا لأن يهديه الى معايشة عدد من كبار الفنانين الأجانب والمصريين في أوقات كثيرة بمراسمهم أو في جمعياتهم الفنية استنادا على مشاعره وحرصه على الاستفادة بأكبر قدر ممكن من القيم الجمالية والمبتكرة .

ووضع سيف واني هذه الأول عمل احترامه وتقديره متجردا من توسلات المبتدئين لاستاذتهم من أجل الاستعانة بهم في درجة الكثرة أو تحريك الفرشاة على القماش والورق . . لهذا أصبح إيمان سيف بنفسه فيها مصغر راحته وقلقه في وقت واحد ، وهو الأمر الذي جر عليه كثيرا من الأزعاج والاضطهاد في بدء حياته الفنية وسط معترك الجمعيات والمهراسم الفنية المختلفة التي كانت تزخر بها الاسكندنافية في ذلك الحين في سن مبكرة أمر لا مفر منه ، وغارغ لا فواو أمامه . فهو مرفوع بحبه المتجدد للفن مع صمجة كل يوم ، وقد بدأ اسمه يسري

الصحفي ، أو الزمالة في العمل ، أو المنفعة المادية ، ولا تندثر إذا وجدت طلاب كلية الفنون هناك يزدهون على معرض أستاذهم . . فانهم ينتفجون على حفل خاص يلزمهم الود الاجتماعي بحضوره ، أما هؤلاء المحبون للفن لله . . فسوف تعثر عليهم مرة ، وتعلمهم مرات ومرات أكثر في معارض أكثر ، وهذه مشكلة ذات طابع محلي عربي ، بحيث تسترعي انتباه الاتحادات الفنانين التشكيليين في الدول العربية .

وعالم الفنان بلا حدود ، انه أرض مفتوحة أمام مدن (نعم) ومدن (لا . .) ولولا ذلك الالم العيقر الذي جعل الفنان الفرنسي (لافور) يسرق مفارش مقاعد الفنلق الذي يعمل به ليحوله في آخر الليل الى «توال» يرسم عليه ، ويستقي الزيت جانبا بعد أكل السردين من اللعبة ليسبح بها الألوان . . ولم ينقذ بيكاسو من الفقر سوى قدرته المدهشة لأن يرسم الفرك على الطبق ويضي خارجا من المطعم . . انها عبادة الفن التي جعلت الفنان سيف واني يرسم استكشاته على تذاكر الترام وعلب الكبريت والسجائر ، وهو نفسه الطفل الذي أخذ يخطط على الحوايط البيضاء وعلى رخام الأرضيات وعلى كل شيء يجده أبيض ، صور الرجال وحيوانات وزهور . . حتى ضج منه أهل البيت وزجره الكبار في بيت جده لامة - عصمت هائم الداغستاني - حيث ولد عام ١٩٠٦ ، وكانت تقع في يده بعض المجلات الانجليزية وبها صور الجنود أثناء الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ فبدأت تتكشف عند الطفل واني بواكير النزعة الفنية للتقليد ، وأخذ يجور في الرسم فيليس الجرحى والوق ملابس الانجليز ، والمتصرين ملابس الألمان وحلفائهم وكان ذلك أول خطوة في انطلاق ريشة الفنان الصغير وبعده عن العبث وبدء دخوله الى الشكل والتكوين والحركة . . وتعاونت الظروف لشحن غيلة الفنان الصغير ، الأماكن التي سكن فيها والبيئات

وضع لمسة من الضوء على فاز . . فقد ساعده بيكي على وضعها . . ولا شك أن لمسة الضوء على الغاز التي وضعها بيكي أضافت الى شخصية سيف مكانة مرموقة في نفس بيكي ، وبقيت كلمته حين هتف وسط رواد معهده ليقول أمام سيف (ساكون فخورا بك يا سيف عندما أتركك لمصر . . وأترك أنا الدنيا . .) دليلا على نجاح سيف في كسب أصدقائه من الفنانين الأجانب لفنه وشخصيته ، وظلت صداقة سيف وبيكي زمنا طويلا ومثالا بين الفنانين ، وعندما دعي (بيكي) لافتتاح مرسوم سيف وأدهم الخاص بالاسكندرية ، سجل بيكي هذه الكلمات (ما أشق الطريق الذي تسلكهانه خصوصا في هذا البلد الذي لم ينضج فيه الوعي الفني لدى الجمهور بعد . . لكنني واثق من عنادكم وإصراركم في الفن) وكانت نبوءة بيكي صادقة ، وواقعية جدا . . انه النظر الى كل شيء دون حقد أو إفراط في الأمل . وهي أكثر العمليات صوابا في تقدير المرء للعالم . . لقد جرب فنان الاسكندرية الكبير تحريك فورساته مروراً على جميع المذاهب الفنية العالمية وبانت قدرته وعبقريته في كل ما قدم من أعمال .

ارتاد سيف وأتلى المدارس الحديثة دون أن يكون لديه علم عنها ، وكانت كل الكتب الفنية المتداولة حتى عام ١٩٣٢ عن الكلاسيكية والرومانسية وما بعدها (رفاثيل - رمبرانت - لاکروا - كوربيه وغيرهم) ، وكل من تتبع معارض الأخوين وإتلى يلاحظ تغير أسلوبهما من معرض لأخر ، وكانت دهشة الزائرين لمعارضهما تؤكد وجود مسحة من الفن الحديث كالمدرسة التأثيرية والتعبيرية والضواري مع ذكر أسماؤه مؤنيه وفان جوخ ، وجوجان ، وماتيس . . كان سيف يأخذ اتجاه الفن الحديث دون أن يعرف عنه شيئا ولم تكن تأثيره سيف من تأثيره مؤنيه ، ولا تعبيره كوشكا وكيرشل وسيزان . . وكذلك يمكن القول بالنسبة لمدارس

في الوسط الفني بعد أن حقق في ميدانه انتصارا تلو انتصار ، على الرغم من تدهور أحواله المادية إلا أن معنوياته لم تقلص على الإطلاق .

ولا يستطيع احد ، أن يسكت على قيمة التجارب التي عاشها الفنان متجولا بين المراسم والجمعيات ، فكان عدد الفنانين الأجانب بها أضعاف عدد الفنانين المصريين ، وكلهم متطوعون للتدريس والمعاونة مثل (جبول بالنت) وهو فنان مجري عاش فترة طويلة بالاسكندرية ، وكان له فضل في توجيه سيف الى مهارة الرسم باللوان الباستيل والفحم . كما اتسعت دائرة أصدقاء سيف من الفنانين وهواة الفن ، ولم يكن يجد صعوبة في الاقتراب من روح وأنواق الفنانين الأجانب والمصريين ، والفضل يرجع الى اكتساب نفسه تلك النكهة الساخرة وسرعة البديهة والذكاء المتقد . .

هذه التي يتمتع ويفرد بها بين أغلب الفنانين المعاصرين له ، من بين أصدقاء سيف من المدرسين الفنان (جاكو اسكالكيت) استاذ النحت و (جان نيكولاديس) وقد وجها سيف وجهة صحيحة وهما من خيرة أساتذة كلية الفنون الجميلة بباريس .

وكان معهد الفنان الايطالي (لانوربيكي) من أحب الأماكن الى قلب سيف نظرا لصداقته العميقة بصاحبه واستفادته في مرحلة الشباب بالرسم باللوان الزيت ، كما نهل من مقدرته (بيكي) التكنيكية ، بمقلية واعية ، وليس غريبا أن يشعر سيف - وهو يشق طريقه بنجاح بتفرد أصدقائه من الأساتذة وهو أمر لم يكن يلقفه على مستقبله الفني وتطوره . . بمقدار ما كان يدفعه الى الاحساس بأن الطريق الزاهي الذي اتقنت عليه أماله لا يمكن تجاوزه في حاسة متخيلة أو أوهاام مزوقة . فكان عليه التزام الروية والصبر ، ويضيء حماس الشباب في دمه الساخن بالحوية والتجدد في يد صديقه (بيكي) ، فعندما وقف سيف أمام لوحة يرسمها وتعثرت يده محاولا

من قوته على الخلق الكاشف للرؤى المحيطة ، وهو حر كامل الحرية خلال المراتفات المعصرية المتقدمة في الفن العالمي .. أقول إنه من النادر الحصول على هذا المثال ، ليس في جمهورية مصر العربية وإنما في بقاع الأرض الأخرى .. إن أعمال سيف وائل تكشف لنا عن ثلاثة خطوط رئيسية تؤكد أستاذية التكوين أو الشكل أو التصميم ، وأستاذية التناول الفني أو التكتيكي وأستاذية في اللون .. ولعل هذا الأخير يدفعنا اعزاز شديد الى أن نطلق على سيف وائل هذا الشاعر الأخير .. المصري المسيد على اللون .. (بان بيلا ... مدير المركز الثقافي التشيكوسلوفاكي بالقاهرة عام ١٩٦٧) .

سيف وائل يعد نموذجاً للفنان المصري العاشق للفن ، لأنه من ملة فنية ليست حديثة الولادة ، انه ذلك النبع المعجوز على صفاء النيل حيث مرت أهدبهم على فن معين ، وكان من العسير على هذه الأيدي أن تمارس فنا خشنا أو مشوها ، والتجديد الذي تركه سيف وائل ينبغي النظر اليه والعناية به ، وكما هو الحال بين صعوبة العناية بأعمالنا الفنية المصرية القديمة لكثرتها ، فاننا أيضاً مع توابغ الفن المصري المعاصر ، لا نهتم بحفظ التراث أو تقديمه الى الجمهور لعمل حوار حول مستقبل الفن الحديث ، وحتى في نطاق المدن المصرية والقرى المصرية ، فان واحداً من فناني مصر الكبار الذين خلدت القرية في أعمالهم ، لا تشهد له القرية المصرية معرضاً واحداً .. ولا شك أن الجمهور هو الذي سيحقق لنفسه الثقافة في القرية أو المدينة .. ولكن بأي وسيلة سيحققها ... هذا هو السؤال .. وأمام كل فنان .. وفيما يرغب الفنان ويريد عشاق الفن .. نفتتح باباً للصدفه وهو الواقع الحي للفنان التشكيلي المصري ، فهناك عدد كبير من الفنانين الجادين الذين لم يعرفهم الجمهور بعد .. لأنهم محدودو

الضواري ، والتكميية وما بعدها حتى التجريدية .. وكل ما مر به سيف من اتجاهات كان تطوراً شخصياً بالنسبة له . جاء نتيجة العمل المتواصل باخلاص وصدق نذكر منها : رسم سيف حالة الحرب العالمية الثانية بالاسكندرية ، الجنود المخمومين وفتيات الليل ، والأشرطة والغارات ، والمجرة .. ويبحث كلها في وقتها ولم يبق منها شيء ، وقد حضر قائد انجليزي الى مرسمه واشترى لوحات رسمها أدهم وسيف عن مواقع معركة العلمين قبل وقوعها وقال لها : (أنتما تصلحان للباسوسية واقتناهما خوفاً من تسريبها الى الأعداء) وكانت أغزر سنوات العمل بالنسبة لسيف لأسلوب الضواري تلقائياً ، وتعد لوحة (السيرك) أول صورة حاول فيها سيف استخدام أسلوب الاستبالية على طريقتة واللوحه عبارة عن غيول يبيض نجرى وأرجلها متشابكة ومهزوزة وكذا رؤوسها ، واستفاد سيف من رسم الباليه والمسرح والأوبرا في اكتساب سرعة متناهية في الرسم الخاطف ، كما أضافت الأنوار الصناعية على ألوانها الرقة والشفافية باستعمال أطراف من الألوان البنفسجية والأزرق والتوركوإزي والرمادي ، كما اكتشف عمق وجلال اللون الأسود الذي سيطر - وما زال - على أعمال سيف حت الآن . الى جانب ذلك لم يترك سيف فرقة أجنبية للباليه تزور الاسكندرية الا وأخذ تصريحا يدخل كل برامج الفرقة ، ثم يعود الى مرسمه آخر الليل ليرسم من الذاكرة كل ما شاهده على الورق .. وله أعمال عديدة في رسوم عديدة في رسوم أعمال الباليه كاملة (البعثة السوداء - بحيرة البجع - الفتي والموت - أكسير الورد - السرفصات الشعبية) ، ولم يحدث مرة أن كرر سيف نفسه في معرض ، بل كان دائماً يقدم الجديد من اللوحات (.. أصبح من النادر أن نعثر في زماننا المعاش على هذا الشخص الذي يستمد القدرة من حبره أمام اللوحة ..

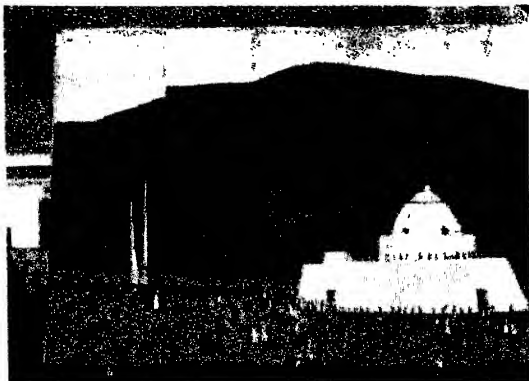
(الذي يريد) . وكلام ديجا تابع من احساسه الصادق بكل ما يرسم ، فان موضوعات ديجا كانت محدودة جدا ، لكن لروحاته كانت بالمشات ، وارتباط ديجا بالواقعية كان طريقا حرا مطبوعا في أذهان الجماهير التي عشقت فنه .

وهو نفس الاحساس الذي قاله سيف وائل وكتبه في صدر مذكراته الشخصية (ان حياتي كلها أوهام وأطراف تؤكد وجودها الألوان والأصباغ المتداخلة الأنغام والمقامات على قطع من القماش أو الورق ، يعيش فيها معي كل من يحب الحياة التي تسمو الى عالم الوجدان ، أعيش وحيدا مع معاناتي في مجال الحلقي الفني . . ان طريق الفن وعمر وشاق . . وياله من طريق . .) وإذا كانت متاحف باريس وانجلترا وأمريكا وإيطاليا ويوغسلافيا وأسبانيا والارجنتين والمانيا « غ » وليبنجراد وبولندا وتشيكوسلوفاكيا ويكمن ومعظم الدول العربية ، تحتفظ ببضع لوحات من أعمال سيف وائل ، فانه قد طلع وقدم جواز مروره والميلاد الحقيقي لتطور الفن التشكيلي المصري المعاصر ، وأستطاع باقتدار فني متكامل أن يحول الدفة لصالحه ، وأن يترك بصمة عريضة وغنية على الطريق . . وياله من طريق . .

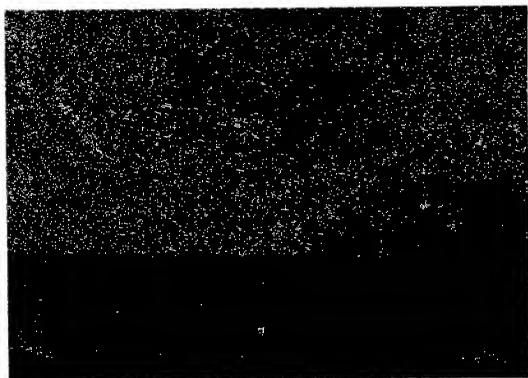
العلاقات مع باقي الأعلام ، ومن الضروري أن يكون لدينا شيء ما لانقاذ الفنان الحقيقي وتجربته من دهماء الأقدام الغبية . . وإذا أراد الفنان أن يكرس جهده كله للقيام بواجب الدفاع عن فنه ، فقد لا يبقى من عمره كله بقية ، ولكن اذا شاركناه جميعا . . فإنه بالقطع لن يستحم وحده في مشاكل عصره ويسته بروح ضعيفة . . اننا منشطرون . . الإبداع في جانب . . . والنقد الفني في جانب ، وإزمة النقد والمتابعة على رأس كل الاحباطات التي تواجه كل المبدعين في مصر والعالم العربي . . وما فعله بيكي مع سيف وائل ، وما قدمه (اسكاليث) مع محمود موسى ، لا يمكنه أن يتكرر بين فنان مصري كبير وفنان مصري طالع ، والعيب ليس داخلا في التكوين الأخلاقي ، وإنما في انحطاط الظروف الاجتماعية ، وضآلة النشاط المخلص والمعطى من أجل الفن . . عندما سئل الفنان المصور العالمي (ديجا) عن النتائج التي وصل اليها بعد رسومه العظيمة . . أجاب ديجا قائلا : برغم الشهرة التي أعيشها ، فان الرسم ليس تشكيلا فحسب وإنما الرسم فن وهو عبارة عن الطريقة المثلى لفهم العالم ، ومن الضروري أن تفتح اللوحة نفسها لكل متلق ليأخذ منها التعبير أو الانفعال



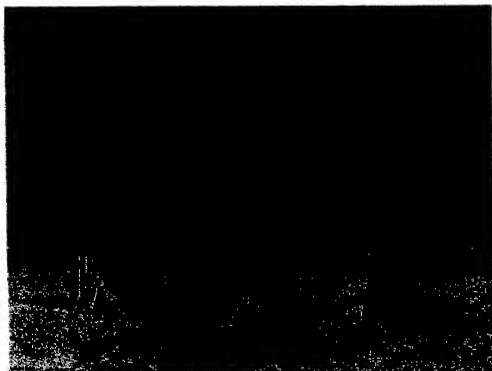




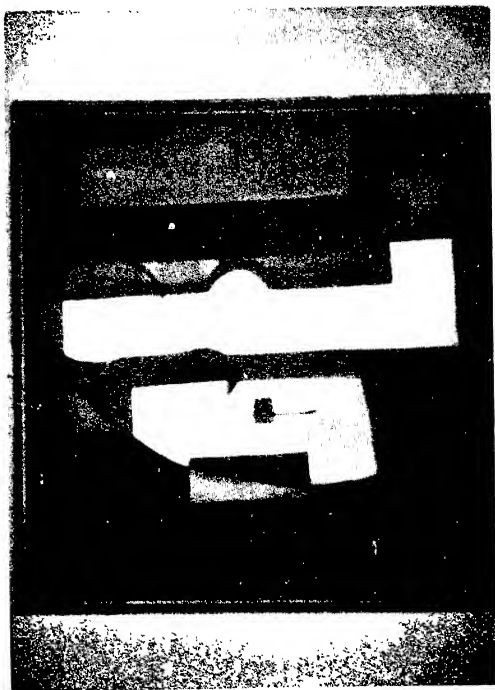
مولد سيدى قنارى



رحلة صيد



شاطئ الملبين

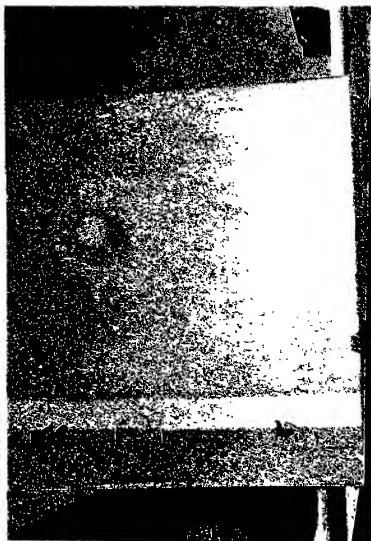


رسم: بنية الجسم واليد





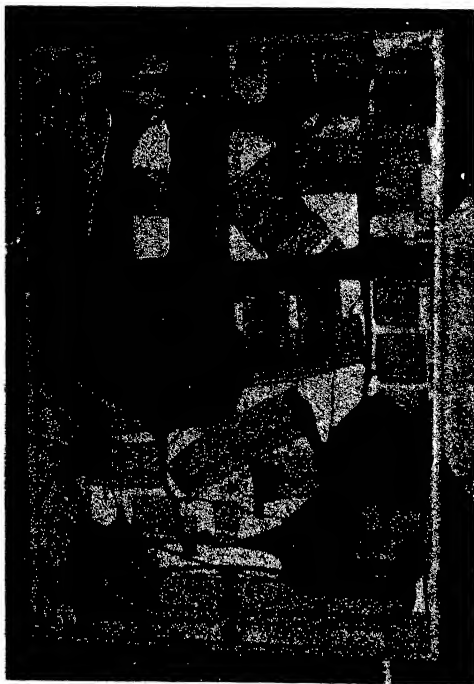
نهاية الرحلة

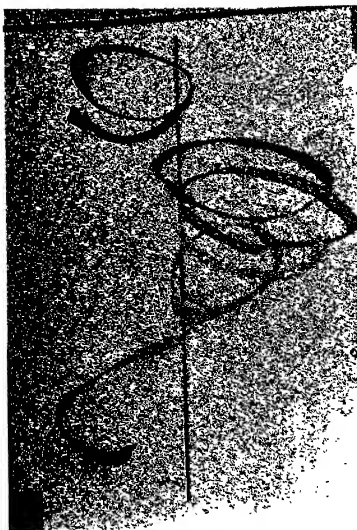


مبنى على البحر



صورة للفنان





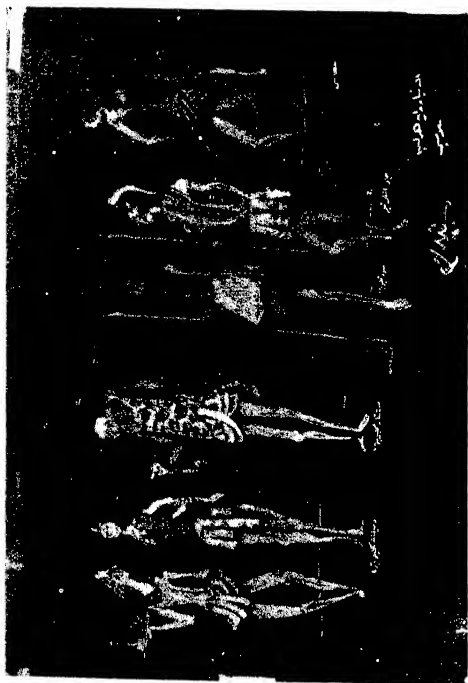
تكوين



طبعة صائتة



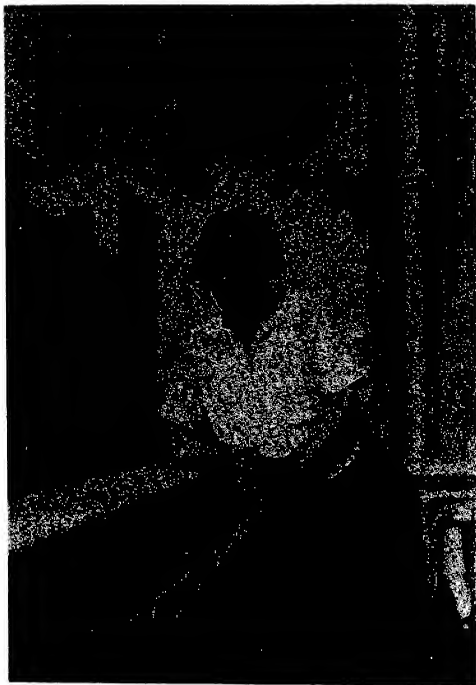
077



تصميم ملابس النساء رداً على



رداءها يا انعم



الفتاة في شيايه



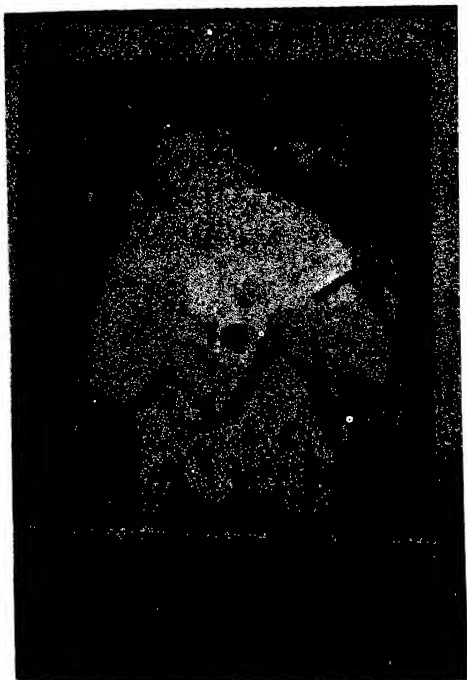
رأبضات الليل



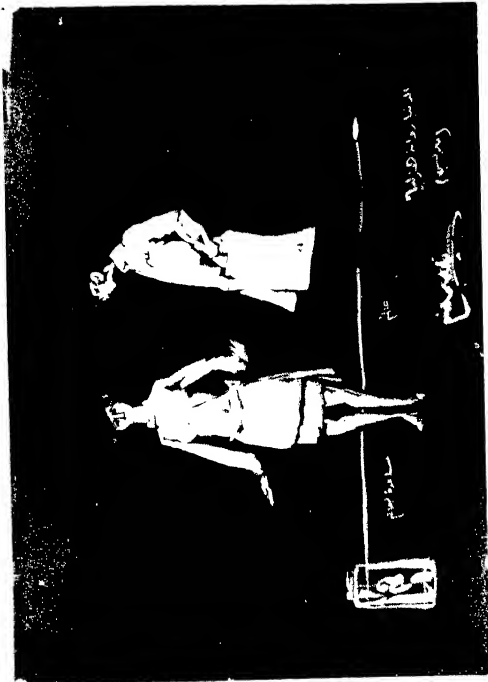
صورة لآدم في مرسه



مبنى المكتبة



عارضة الليل



تصميم ملابس الشبان وبنات مزولة

من الشرق والغرب

في خريف ١٩٨٠ كنت في زيارة للهند ، ومن برنامجها حفل عشاء رسمي في القصر الجمهوري . وكان جلوسي الى جوار مسئول عسكري ، وعلى جدران القاعة نماذج من أسلحة متنوعة : سيوف ، وبنادق ، ودروع ، وخوذات ، ولوحات لرؤساء الجمهورية السابقين ، وعلى المائدة أمامنا زهر تنوعت أشكاله واللوانه .

وتنقل نظري بين عُدة الحرب وآلاتها ، والزهر الرقيق كأنه ابتسامة طفل .

كم محارب ارتدى هذه الخوذات ؟ وضرب بهله السيوف ؟ ثم غسلتها الأيدي من دماء علققت بها ، وانتهى بها المطاف إلى هذا السكون ، على حائط القاعة ، التي تجلس فيها أمتين .

شيء من هذا كان في ذهني ، وأنا أفتح الحديث مع جاري بسؤال :

- ما العلاقة بين السيف والزهر ؟

فابتسم قائلاً :

- أكثر من علاقة : قل إنها الحرب والسلام .

ثم قال بعد صمت قصير :

- هذه الأسلحة جزء من تراثنا الهندي ، لها الآن مكانتها التاريخية والفنية . والزهر تحية . هو مع قصير عُمره حاضر متجدد .

قلت : - هل نقول إن شيئاً من الألفة حدث بين الزهر والسلاح ، عندما أصبح السلاح تاريخاً أو جزءاً من حضارة أمة ؟ فرق بين أن أرى سلاحاً موجهاً إليّ ، أو سلاحاً أدرس ما فيه من صياغة وفن . إن الحرب وأحداتها إذا كانت تفصل بين الناس ، فإن الثقافة تجمع بينهم .

الثقافة والدين

عبد العزيز كامل

تذكارة :

جاء محمد أمكن آيات القرآن الكريم على النحو الآتي : أولا رجم السورة واسمها ثم رجم الآية ، وأبعد النص الإنجليزي على ترجمة مقال الدكتور محمد عبد الحليم الملاحة عبد الله يوسف علي . ولما طبعت متعددة . مع الاستئذان بترجمات أخرى ، من أهمها مراديك بكتول (M. PICTHAL) . محمد علي حسن .

الالتباس من المهادين القديم والجديد .

وانتقل الحديث إلى الدين في الهند ، وكنت أستفسر منه عن نقطة محددة :

في دراسة سابقة نشرتها هيئة اليونسكو عن الاسلام والفرقة النصرانية (١٩٧٠) عرضت لموقف الإسلام منها ، ثم قمت بدراسة أخرى لاحقة مقارنة (قطر : نوفمبر ١٩٧٩) ^(١) ولاحظت في الهندوكية كيف أن الآلهة القديمة كان يغلب عليها بياض البشرة . حتى الجياد في عربة راما كانت بياضاً . ثم جاءت آلهة لاحقة مثل «كرشنا» ^(٢) وكان الحوار عن لونه فقال :

- كالا : الاسمر

هكذا كان كرشنا ، كأنه تطوير واقترب من العدالة في النظرة الهندوكية إلى قضية اللون دون أن تقتصر الآلهة عندهم جميعاً على لون خاص .

وقلت لجاري :

- إن الإسلام كدين لا يفرق بين الألوان . ويرى أن الناس جميعاً أخوة ، ونقرأ في القرآن الكريم : « يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى ، وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم . إن الله عليم خبير » (٤٩ - الحجرات : ١٣) وفي خطبة الوداع قال النبي محمد ﷺ :

« أيها الناس . إن ربكم واحد . وإن أباكم واحد . كلكم لآدم وآدم من تراب . ليس لعربي فضل على عجمي ، ولا لأبيض على أسود إلا بالتقوى » .

فهناك هدف كبير تسعى إليه الإنسانية ، وتسير نحوه الأديان ، وهو كرامة الإنسان ، والأخاء في شموله . ولكن : كثيراً ما يحدث ، عندما يجلس أصحاب

الأديان معاً ، أن يتحدثوا ويحاوروا فيها يختلفون فيه ، فلماذا لا نتحدث فيها نتفق عليه ، ونبرز ما فيه من خير ، ونتخذ منه قاعدة انطلاق نحو علاقات أفضل ؟ ماذا لو تصورنا جميعاً من رجال الدين ، من أديان متعددة ، يتحدثون فيها يتفقون فيه ، وما تزداد حاجتنا إليه من الدين فكراً وتطبيقاً . وتعودنا أن نراهم معاً ، يلتقون حول ما يتفقون عليه .

كان هذا هو الأمر الذي تحدثت فيه مع جاري في نيودهي . وكان محل اتفاق ، رجونا أن يتحقق في أكثر من مكان .

كيف ؟ هذا ما سنحاوله .

الحقيقة الواحدة بين الثقافة والدين :

ولنبداً من موقع أي صاحب دين .

كمسلم : أنا أؤمن بالله الواحد ، وبجميع الأنبياء والمرسلين الذين أرسلهم الله . بدءاً من آدم الأب الأول ، ونوح الأب الثاني ، إلى إبراهيم وموسى وعيسى ومحمد عليهم جميعاً من الله صلاة وسلام .

عقيدتي بالنسبة لي واجبة الاتباع ، وإيماني بها يلزمي بأداء شعائرها خاصة من الصلاة والصوم والزكاة والحج ، وأساليب معينة في المعاملات .

هذه الحقائق بالنسبة لي دين ، ولي بها : علاقة مع الله ، ومع نفسي ، ومع الناس وهكذا كل صاحب دين . الدين عنده إيمان والتزامات عملية .

ولكن حين يبدأ المؤمن في توسيع دائرة دراسته

(١) عبدالمعز كامل : الاسلام والفرقة النصرانية - اليونسكو - باريس (١٩٧٠) أصدرته بلغتها الرسمية . وصدرت له طبعة أخرى عربية عن دار المعارف بالقاهرة في نفس العام ، لم تنال طبعه بعد ذلك . أما بحث الرسول والفرقة النصرانية فقد كان أعدها للمؤلف العالي الثالث للجنة والسياسة الدينية في قطر (نوفمبر ١٩٧٩) بمناسبة هذه الاحتفالات بمرور القرن الهجري الخامس عشر ، وقد نشره المؤلف في كتابه التالي :

مع الرسول والجميع : في استقبال القرن الهجري الخامس عشر : الفصل الثالث من ١٣ - ١٠٩ - مؤسسة الصباح - الكويت ١٩٨٠ .
(٢) النظر مادة «كرشنا» في دائرة المعارف البريطانية .

فهناك دائرة واسعة هي الإيمان بالالوهية . وعقيدة الاسلام فيها أن الله واحد . وإنتا جميعاً من خلقه . وحين تنظر الى هذه العقيدة من الناحية الرياضية ، تجد أن « الواحد » هو الرقم الذي يقف بنفسه : ما دونه كسور وما فوقه تعدد . ومن بساطة العقيدة ، يمكن أن تدرجها مستويات متنوعة من الفكر .

وحين تنتقل إلى عقائد أخرى ، تستطيع أن تتلمس خط التوحيد فيها وراء التعدد الظاهري .

كمثال : في الديانات الهندية تستطيع دائماً الرجوع الى إله أكبر ، وإن كان يحمل أكثر من اسم^(١) .

وفي اليهودية يبدو التوحيد^(٢) . وفي المسيحية نقرأ « باسم الأب والابن والروح القدس اله واحد »^(٣) .

ولذا كانت المسيحية ، قد اشتملت تراثها على تفسيرات فلسفية للأقانيم الثلاثة ، من حيث علاقتها ، بعضها ببعض ، فإني أذكر هذا النص لأقف فيه عند كلمة واحدة هي « اله واحد » .

وآخذ من هذا كله « فكرة الايمان بالله » - بقوة متعالية ، فوق الانسان والوجود ، نحاول عن طريق الايمان بها بناء الضمير الانساني .

وله أهداف ثلاثة أساسية :

- ١ - أن يجدد المستوى الأخلاقي لما تقوم به من عمل .
 - ٢ - أن يحول بيننا وبين الانحراف .
 - ٣ - أن يدعونا إلى القيام بالعمل ونحفزنا على متابعة السير الدائب للرفي بالحياة . بعبارة أخرى :
- دفع إلى أعلى ، وإلى الأمام ، وحائلاً دون

لشتمل أقواماً غير قومه ، وديناً غير دينه ، فهو يضيف دائرة الثقافة إلى دائرة الدين .

فالحقيقة الواحدة دين عند انسان ، وثقافة عند انسان آخر .

وأنت حين تجلس إلى صاحب دين ، يحدثك عن أديان الآخرين ، برعي وموضوعية في العرض ، دون تحيز أو تحامل ، تستطيع أن تقول وأنت مطمئن : إنه انسان مثقف .

هذا خط أول في العلاقة بين الدين والثقافة . المعرفة الموضوعية أولاً . وفهم أديان الآخرين ، كما يؤمنون بها ، وكما جاءت في كتبهم . والمعرفة - هنا - لا تقتضي الاتباع . فالاتباع مرتبط بالإيمان . وهو مجال غير المعرفة المجردة ، التي توسع مجال الفكر ، وتؤدي إلى مزيد من الفهم . والفهم طريق إلى علاقات أفضل ، وإلى مزيد من الإخاء بين الناس .

الاصول الثلاثة :

١ - الايمان : -

كمثال : يذكر القرآن الكريم أن أصول الأديان ثلاثة :

- ١ - الإيمان بالله .
 - ٢ - الإيمان بالجزاء .
 - ٣ - العمل الصالح في هذه الدنيا .
- وإن السدين آمنوا والذين هادوا والصابئين ، من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحاً ، فلهم أجرهم عند ربهم ولا خوف عليهم ولا هم يحزنون (٢ - البقرة : ٦٢) .

RADHAKRISHNAN : Indian Philosophy, London, 1958

(٣)

-Vol. I p. 480, for the one supreme in different forms, and fulfilling different functions.

(٤) سفر الخروج ٤ : ٦ . . . ثم قال انا اله ابيك ابراهيم واله اسحق واله يعقوب ، وكان هذا في أول كلام الله موسى . ثم جاء القرآن مصدقاً لما بين يديه .

(٥) انظر العهد الجديد اعمال الرسل ٢ : ٢٢ وفيها يقر بلطرس الرسول « يسوع الناصري رجل قد تبرهن لكم من قبل الله بقرات ومعجائب وآيات صنعها الي يده في وسطكم كما انتم تعلمون » .

الانحراف ، مع فتح باب بالتوبة الى الله إذا أخطأ الانسان .

٢ - يوم الجمزاء :

كذلك في فكرة الجزاء ، يحدث إذا التقى أهل الأديان أن يتناولوا الفروق بينهم فيها ، ما صورته ؟ هل هو حسي ؟ أم معنوي ؟ إن كان هذا لمجرد العلم فلا بأس . وإن كان هذا هو الأمر الوحيد الذي يشغلهم ، فقد أضعبناه وقتاً غالياً ، وعلاقات طيبة . أما إذا اتخذنا من الإيمان باليوم الآخر ، ما يهون علينا مصاعب الحياة ، ويدعو إلى مزيد من احتمال آلامها ، ومقابلة تحدياتها فإننا نكون بذلك قد استعصنا تنمية الحياة بالإيمان .

ويبدو أثر هذين المثالين (الإيمان بالله والجزاء) على التكوين الفكري والسلوكي للفرد والجماعة ، والتعامل بين الجماعات وإن اتفقت أو تعددت أديانها . وإلى هذه الآثار أشار أكثر من كاتب كبير .

ففي محاورات ارنولد توينبي مع أكيدا دراسة لموضوع الإيمان بالحياة الآخرة وأثره على بث الأمل في النفس وانخفاض معدلات الانتحار^(٦) ، وضرب أمثلة من الديانات التي تؤمن بذلك ، كذلك نقرأ نفس التفسير عند كارل يونج^(٧) . وهو كذلك فكر أصيل في الإسلام .

٣ - العمل الصالح :

وهو الركن الثالث من الدين كما يصوره القرآن . والصورة العملية التي يبدو بها أثر الإيمان بالله والجزاء .

وهي صورة متطورة تستجيب لحاجات المجتمعات المعاصرة ، وتعين على بناء المستقبل .

ولنبداً بأوسع الدوائر في عالمنا المعاصر . ولنسأل : ما أهم ما يميز النظرة العالمية الآن ؟ وبالتالي : ما يميز انعكاساتها على السلوك العملي ؟ .

بعد التطور الضخم في طرق الاتصال ، أصبح العالم الآن وحدة كبيرة . تغيرت النظرة إلى المسافات . وتغيرت معها النظرة إلى الحضارات والثقافات . وبعد أن كانت كتابة التاريخ مركزة حول قارة معينة ، أو أقليم من أقاليمها ، اقتربت كتابة التاريخ العالمي من التوازن الموضوعي . ومع الكشف الحديث في مجال الآثار ، برزت أهمية الحضارات الآسيوية والأفريقية . وأصبحت الحضارة الغربية ، في المنظور الممتد طويلاً وعرضاً ، مرحلة من مراحل الحياة الإنسانية ، أخذت من غيرها ، وتعطي غيرها ، في تدفق حضاري ، لا مجال فيه للاستعلاء الثقافي ، ولكن للتآخي الثقافي ، القائم على الاحترام المتبادل ، والشعور بالمسؤولية الإنسانية العالمية .

هذا الحوار بين الشمال والجنوب . هذا البحث عن صيغة إنسانية جديدة . هذا السعي نحو تطوير الجنوب وتصنيعه . هذا الحديث عن المسؤولية الإنسانية التي يجعلها كل قطر متقدم نحو قطر متخلف .

معرفة هذا كله تدخل في مجال العلم والثقافة ، كما أن الخطوات الإيجابية التي تتخذ لتنفيذه ، تدخل في المجال الإنساني والديني .

ولعل من هذا المنطق كان النداء الذي وجهته لجنة المستشار الألماني فيلي برانت في مقدمة تقريرها (١٩٧٩) :

(٦) Arnold Toynbee and Daisaku Ikeda: Choose life, a dialogue, pp. 150 — 157 (on Suicide) O.U.P, London, 1976.

Mc Glure, W. & Hull, R.E.C. (editors), C.G. Jung Speaking, Interviews and Encounters — pp. 45 & 144. Princeton, (٧) 1977.

المواطنين الذين يصل مجموعهم الكلي الى نحو ثلاثة ملايين .

وفي حوار مع المسؤولين عن المسلمين هناك ، وسع المشرفين على مساجدهم ، أحسست هذا الهدوء والاستقرار النفسي الذي يعملون في ظله ، والذي عبر به أحدهم عن الأصول الذي يقوم عليها العمل عندهم ، فقال : الديمقراطية . التقنية . الكفاءة .

٢ - وبالاتقال الى الجارة الكبرى الهند ، نرى تاريخاً طويلاً من الصراع في شبه القارة ، حتى بين قري صغيرة ، يرهقها انخفاض الدخل ، وتعصف بها المجاعات والفيضانات ، ثم ترفع السيوف ، وتحرق الدور وتسفك الدماء ، من أجل خلاف ديني جزئي ، لم تستطع القرون من الجوار ، ولا آلاف الضحايا من الجانبين أن تحسم أمره . والأيام تمر . والخلاف قائم . والدعاء تسيل .

٣ - ادع هذه الصورة لا تنقل إلى أوروبا ، وما كان فيها من صراعات دموية عنيفة بين الدول على أساس المذهبية الدينية في داخل إطار المسيحية . وكم شهدت من الحروب والمذابح . ثم انتقل الى الصورة التي تحاول أوروبا الغربية بناءها الآن : السوق الأوروبية المشتركة . البرلمان الأوروبي ، . ثم جهودها الواسعة وهي تحاول جاهدة أن تكون بمنأى عن أخطار الصراع النووي بين القوتين الأكبر ، ويكني ما شهدت أرض أوروبا من معارك ودمار . إن القضايا الجديدة حيوية الطابع والأمر ، وتحمل الصدارة من تفكير الشيوخ والشباب .

ومبادئ الحرب القديمة أصبحت أرض حقول ومصانع وجامعات ومعاهد بحث علمي . وأعداء

أطلقت اللجنة على تقريرها « اسم برنامج من أجل البقاء » واختتمت مقدمته بالبند الآتي :

إن العمل على تشكيل ما سوف يكون عليه المستقبل المشترك له من الأهمية ما يجعلنا لا نستطيع ترك أمره للحكومات والخبراء وحدهم . لذلك فإننا نوجه ندائنا إلى الشباب ، إلى الحركات النسائية والحركات العمالية ، إلى قادة السياسة والفكر والدين ، إلى رجال العلم ورجال التعليم ، إلى الفئتين والمديرين ، وإلى أعضاء الجماعات الدينية ، ورجال الأعمال ، عسى أن يحاولوا جميعاً فهم مغزى هذا النداء ، وتبدير شؤنهم في ضوء ذلك التحدي الجديد (٨) .

فاذا اعتبرنا هذا التقرير صورة التحدي بين الحاضر والمستقبل ، والتعاون بين الدول المتقدمة والنامية ، وبين العاملين في حقول فكرية متنوعة - تضم فيها تضم - الدين والثقافة ، استطعنا أن نسير إلى توثيق الصلة بين الدين والثقافة في الرقي بالمجتمعات الانسانية .

إزالة السلبات:

ويبدأ هذا بالتعاون على إزالة السلبات ، وفتح طرق أوسع أمام الانتاج . ولتأخذ أمثلة من الشرق والغرب .

١ - ففي زيارة لسنغافورة (سبتمبر ١٩٨٠) ، استرعى انتباهي كيف تتعايش الأديان هناك في سلام . لكل أصحاب دين مجلس أعلى ينظم أمرهم . التعاون بين أتباع الدين قائم . الصلات بينهم وبين الحكومة واضحة . الاحترام بين الأديان قائم . ترى المسجد غير بعيد عن الكنيسة أو المعبد الهندوسي أوالبوذي بحرصت الدولة في توزيع المساكن أن تزيد من الامتزاج بين

(٨) الشمال - الجنوب : برنامج من أجل البقاء

وهو : تقرير اللجنة المسئلة المشكلة لبحث قضايا التنمية الدولية برئاسة ولي براث . ص ٢٩ من الترجمة العربية - منشورات الصندوق الكويتي للتنمية الاقتصادية العربية ، والصندوق العربي للإلهاء الاقتصادي والاجتماعي - الكويت ١٩٨١ . (وسنعود الى صلفعت الترجمة العربية في الاقبعات التالية)

الأمس أصبحوا أصدقاء اليوم . والأيدي التي كانت توقع معاهدات النصر والهزيمة ، أصبحت توقع معاهدات التعاون في شتى صُورِهِ .

نعم : هناك خلافات لا سبيل إلى تجاهلها ، ولكن جانباً كبيراً منها يتم التفاهم حوله من خلال المؤسسات والحسوار بين الآراء والأجيال . وإذا كانت بعض الصراعات ذات الجذور الدينية لا زالت قائمة في بعض أجزاء أوروبا ، إلا أن مساحتها مقارنة بما شهدت القرون السابقة ، تؤكد تجاوز أوروبا هذه المرحلة إلى أفق جديد من التعاون .

ذكرت هذه الأمثلة الثلاثة من الشرق والغرب : منها مثالان متجاوران من الشرق الأقصى ، ومثال من الغرب ، مَرَّ بآثار من مرحلة من مراحل الصراع والتعاون ، لأَيِّين أنشأ بالجهود الواعي ، وعن طريق توسيع المجال الثقافي ، وتقدير ما عند الآخرين ، نستطيع أن نتجنب سلبيات ترتبط في بعض العصور والأقطار بالدين . ونستطيع أن نتجاوزها إلى مستوى أفضل من الانجذابيات والتعاون .

وإذا كانت هذه السلبيات قد انعكست على العلاقات الداخلية بين أهل الدين الواحد ، بناءً على تعدد مذاهبهم ، وانعكست على أهل الأديان المتجاورة ، فإن الرغبة عند البعض في استمرار الصراع دَنَّتْ إلى أنواع من العَرَضِ المُشَوِّعِ وغير المتناسب للدين ، على المستويين الداخلي والخارجي معاً . وقد يتولى هذا العرض بعض أبناء الدين . وقد يصوره بعض الكتاب من غير المؤمنين به .

كمثال : في أكثر من مرجع كنت أقرأ ما يكتب الآخرون عن انتشار الاسلام بالسيف . وتنتقل هذه الآراء من كتاب إلى كتاب ، دون أن يحاول كاتب أن يدرس الأمر دراسة رقمية . ففي قاعدة الاسلام في المدينة ، وفي السنوات العشر التي استقرت فيها هذه القاعدة في حياة الرسول ﷺ كان عدد الغزوات ، وهي العمليات العسكرية التي قادها ثمان وعشرين ، وكان عدد السرايا وهي العمليات التي قادها أصحابه خمساً وأربعين . ولكن إذا جمعنا كل من قتل من الصحابة فيها كانوا ٢٥٩ ، وكان القتل من غيرهم ٧٥٩ . أى أن مجموع القتل من الطرفين ١٠١٨ .^(٩)

هذه لغة الأرقام في تكوين دولة المدينة ، يضاف إلى هذا ما كانت تتعرض له المدينة من أخطار خارجية أو داخلية .

نضيف إلى هذا ما ذكره القرآن من تقدير كبير لجميع الأنبياء السابقين ، وما جاء لهم من تقدير في أحاديث النبي ﷺ ، والمسلمون يطلقون أسماء جميع الأنبياء على أبنائهم دون تفرقة بينهم .

والقرآن يقص على النبي ﷺ أخبار الأنبياء فيقول : « وَكُلًّا نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ الرُّسُلِ مَا نَبَّيْتُ بِهِ فُؤَادَكَ . وَجِئْنَاكَ فِي هَذِهِ الْحَقِّ وَمَوْعِظَةً وَذِكْرَى لِّلْمُؤْمِنِينَ » (هود : ١٢٠) .

حينما نؤكد هذه الجوانب - جوانب التقارب والمودة - نغرس في نفوس الأجيال الجديدة حباً وخيراً . أمّا غير هذا فيؤثّر الضغائن والأحقاد .

(٩) انظر : الترجمة الإنجليزية لصحيح الإمام مسلم التيسيري التي قام بها عبدالحمد صديقي . وجعل لكل كتاب من الصحيح مقدمة تعرض موضوعاته ومجملها وتناقلها من أسس مقارن : ١٤١٣ هـ - الشرف - لاهور - باكستان ١٩٧٦ .

انسانيسمة واحسدة :

جانب كبير من جهودهم ، وأن تفتح آفاق التعاون الداخلي فيما بينهم أولاً ، ومع جيرانهم ثانياً ، ومع العالم الكبير بعد ذلك .

وللأسف : يرتبط الدين في بعض الأقطار والمصوّر بالسلبية ، والاعتماد على كسب الآخرين^(١٠) . وترجع أكثر من حركة إصلاحية في الدين ، إلى رفض الشعوب استغلال رجاله أو غيرهم ، لإرزاقي الكادحين^(١١) .

وأحياناً يرتبط الفكر الديني بأسلوب من الزهد في الحياة . وهذا الزهد يرتبط بدوره باستنزاف جهد الآخرين . فإذا السالم أو الزارع يرى نفسه دون الزاهد ، مع أن الزاهد لا يعيش إلا بجهدهما .

وما دام هؤلاء جميعاً يعيشون في آفاق ضيقة . ودورة حياتهم قريبة من دورة نبات الأرض ، تنمو بذوره إلى جوار جذوره . فستظل الآفاق الفكرية محدودة في أمر الدين والدنيا . وهنا يبدو دور الثقافة الإنسانية ومكانتها في هذه الأقطار .

ويقابل هذا أمر آخر في الأقطار المتقدمة :

فقد تشغلهم مستويات الحياة المتقدمة والتناجحة التي يعيشون فيها ، عن متابعة الحياة في أقطار الجنوب . أو يتابعونها كنوع من المعرفة ، دون أن يترتب على هذا مسئولية أدبية . أو يحاولون لقاء المسئولية كلها على أهل هذه الأقطار دون عون - إلا في حدود ضيقة - .

وهذه النظرات المتباينة تبدو في تصريجات المسئولين في الأقطار المتقدمة ، وتتراوح بين تحميل أهل الجنوب كل المسئولية ، والإحساس المتفاوت بمسئولية الدول المتقدمة عن العون^(١٢) .

إن على المؤمنين بالدين ، والعاملين في ميادين ، مع تعدد الأديان ، مسئولية نحو الإنسانية ككل ، بالإضافة إلى مسئوليتهم نحو معتنقي أديانهم :

ذلك بأن يقوموا بجهد له ثلاثة أبعاد أساسية :

١ - تأكيد الأخلاق الإيجابية التي تلتقي عندها الأديان من الصدق والاستقامة .

٢ - إبراز السماحة التي ينبغي أن يتحل بها المؤمن نحو الآخرين .

٣ - إبراز المضمون الاجتماعي والاقتصادي للدين . وتأكيد قيم العمل والإنتاج فيه والتعاون على تنفيذ هذا المضمون .

وهذه الأبعاد الثلاثة متكاملة ، ومتفاعلة ، ولتتظّر اليها في قطرين : أحدهما من العالم الثالث والآخر من العالم المتقدم . أوّل : أحدهما من الجنوب والآخر من الشمال .

فحيث يزداد الفقر في الجنوب ، ويشدّ ضغط الحياة يجد كثيرون في الدين تأكيداً لشخصيتهم واستمرارهم . ومع قلة موارد الحياة بين أيديهم يتحول الأمر إلى مسارعة إيذاء من يتصورون أنه يؤذي شعورهم الديني . فإذا الصراعات الدائمة تقوم بينهم ، دون ارتباط متوازن بين الأسباب والنتائج .

ولكن إذا استطعنا توسيع هذه الاهتمامات . ولا يمكن أن يتوفر هذا المعرفة ما عند الآخرين ، وزرع الأساليب في مستقبل أفضل ، والعون على ذلك ، استطاعت هذه الاهتمامات الجديدة أن تستحوذ على

(١٠) هناك نماذج على هذا من بعض الجماعات البولية في الشرق الأقصى .

(١١) كمنروج : مؤلف السنوية من الاستعمار الإيطالي في ليبيا ، ومواقف البروتستانتية من الكاثوليكية في سوكوك النهران .

(١٢) تصورات تعليقات الزعماء بعد مؤتمر كاتكون (المكسيك - ٢٢ - أكتوبر ١٩٨١) هذه الاهتمامات ، وإن نبع هذا المؤتمر لأول مرة في أن يجمع زعماء اقتصاديين وجنوب في

حوار علمي حول مائدة واحدة ، وهذا وحده كسب كبير ، كما يقول علي برات في تعليقه على المؤتمر .

وهكذا يعيش عالمنا جسم نصفه سليم ونصفه سقيم .

عودة الى تقرير فلي براث :

واقتبس من التقرير الفقرة الآتية :

كثيراً ما يقال لنا إن المناخ السياسي في كثير من الدول في الوقت الحاضر ، وفي ظل العديد من المشكلات الداخلية الحادة ، لا يعتبر مناخاً مشجعاً على زيادة حجم المعونات الخارجية ، وأن هذا المناخ لا بد من تغييره . ولا بد من أن يفهم مواطنو الدول الغنية أن مشكلات العالم ككل لا بد أيضاً أن تعالج ، وأن اتباع سياسة فعالة في ميدان المعونات الخارجية لن يشكل عبئاً في نهاية الأمر ، بل استثماراً من أجل إقامة اقتصاد عالمي صحي وعالم أكثر أمناً . إن قضايا التنمية الدولية يجب أن تحظى ، من المستويات الدولية العليا ، بذلك القدر من الاهتمام الذي يستوجبه مدلى الحاحها (ص ١٩٢) .

ويقترح التقرير النظر الى مناطق بأعينها :

« ان أحزمة الفقر المنتشرة في آسيا وأفريقيا تفرض الحاجة إلى مشروعات طويلة الأجل في الكثير من المجالات كنظام استخدام المياه ، والطاقة المائية ، والنقل ، والتعدين ، والغابات ، ومنع تآكل التربة ، والزحف الصحراوي ، والتغلب على الأمراض . إن هذه المجالات وحدها تتطلب نمواً إضافياً لا يقل حجمه عن ٤ مليارات دولار سنوياً لفترة لا تقل عن عشرين عاماً ، (ص ١٩٤) .

ولتنظيم هذا كله اقترح التقرير إنشاء مؤسسة جديدة اسمها « الصندوق الدولي للاماء » (ص ٢١٦) .

خطوات تطبيقية :

وأتصور جداً دينياً وثقافياً متعاوناً من أجل غد أفضل يمكن أن يمر في المراحل الآتية :

أولاً : لقاء بين مختصين في الدراسات الدينية المقارنة وفروع الثقافة الأساسية ، لتحديد العناصر الأساسية في الفكر الديني والثقافة التي نود أن نعمقها على الصعيد العالمي . ومن الطبيعي أن تبدأ هذه العناصر من جذورها المحلية ، حتى لا يشعر المواطن بالخربة بينه وبينها .

١ - وأبرز هذه العناصر : الإيمان بالألوهية بين المؤمنين بها ، دون دخول في تفاصيل الخلافات بين الأديان .

٢ - الإخاء الانساني الذي يرتفع فوق فروق اللون والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية .

٣ - قيمة العمل والانتاج في بناء الحياة .

٤ - المنهجية العلمية في التفكير والتنفيذ .

٥ - مكانة العدل ومستوياته .

٦ - المسؤولية الانسانية الشاملة .

٧ - مكانة المعرفة على الصعيد العالمي .

٨ - دلالة الفنون على القيم الباقية في الحياة الانسانية .

وهذه مجرد نماذج ليست على سبيل الحصر ، كما أن التركيز على أهمية بعضها يتغير من قطر الى قطر .

ثانياً : ثاني بعد هذا مرحلة تتعلق بعرض النصوص من الأديان ، بما يؤكد هذه القيم ، في كل من المجالين : الديني والثقافي ، وكيف يتعاونان في خدمة التنمية والحياة .

ثالثاً : أن يتواكب هذا مع الجهود العلمية والاقتصادية والسياسية التي تبذل من أجل إقامة هذا النظام العالمي الجديد . ومن المطلق أن يكون عرض

٦ - التعاون وإن اختلف الدين :

- « لا يهاكم الله عن الذين لم يقاتلوكم في الدين ، ولم يفرجوكم من دياركم ، أن تبرؤهم وتقسطوا اليهم . إن الله يحب المقسطين » (٦٠ المتحفة : ٨) .

٧ - العدل :

- « إن الله يأمركم أن تؤدوا الأمانات إلى أهلها وإذا حكمتم بين الناس أن تحكموا بالعدل » (٤ - النساء : ٥٨) .

٨ - العدل مع الخصوم :

- « يا أيها الذين آمنوا كونوا قوامين لله شهداء بالقسط . ولا يجرمنكم شنآن قوم على ألا تعدلوا ، اعدلوا هو أقرب للتقوى . واتقوا الله ، إن الله خير بما تعملون » (٥ - المائدة : ٨) .

٩ - حسن المعاملة :

- « وعباد الرحمن الذين يمشون على الأرض هونا . وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما » (٢٥ - الفرقان : ٦٣) .

ومع المسيح عليه السلام :

ومن القرآن تنتقل إلى المسيح ونقف عند مختارات من الموصلة على الجبل :

« طوبى للودعاء لأنهم يرثون الأرض . طوبى للرجاء لأنهم يرحمون . لا نطلبوا أني جئت لأنقض الناموس أو الأنبياء . ما جئت لأنقض بل لأكمل . سمعتم أنه قيل تحب قريبك وتبغض عدوك وأما أنا فأقول لكم أحبوا أعداءكم . باركوا لاعينكم . أحسنوا إلى مبغضيك . وصلوا لأجل الذين يسبونكم ويضطردونكم .. (انجيل متى : ٥ - ٤٥) .

هذه الدراسات على مستويات تتناسب مع الجماعات والشعوب التي ينتج إليها القول .

مناذج من الاسلام :

وكمسلم يمكن أن أذكر نصوصاً مما يَدْخُل في هذا المجال من أصول الدين أو من الفن الاسلامي :

١ - في الإيمان بالله ووحدة الحياة الانسانية :

- « يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها وبث منها رجالاً كثيراً ونساءً . واتقوا الله الذي تساملون به والأرحام . إن الله كان عليكم رقيباً » (٤ - النساء : ١) .

٢ - قيمة العمل :

- « وقل عملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون ، وستردون إلى عالم الغيب والشهادة فينبئكم بما كنتم تعملون » (٩ - التوبة : ١٠٥) .

٣ - المنهجية العلمية :

- « ولا تنفق ما ليس له به علم . إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسئولا » (١٧ - الإسراء : ٣٦) .

٤ - المسؤولية الفردية :

- « من اهتدى فإنما يهتدي لنفسه . ومن ضل فإلما يضل عليها ولا تزر وازرة وزر أخرى . وما كنا معذنين حتى نبعث رسولا » (١٧ - الاسراء : ١٥) .

٥ - التعاون :

- « وتعاونوا على البر والتقوى ولا تعاونوا على الإثم والعدوان » (٥ - المائدة : ٢) .

ومع البوذية :

وإذا ذهبنا الى الشرق الأقصى وجدنا عمقاً وتنوعاً دينياً ، لا نقف معه - في عرضنا هذا - موقف المتعة العقلية المجردة ، ولكن - كما بدأنا - للربط بين الدين والثقافة من ناحية والتنمية من ناحية أخرى . ولنستعرض في إيجاز الطريق الثماني في البوذية وتدرج معالنه في ثلاث مجموعات :

المجموعة الأولى : الإيمان الصحيح والعزم

الصحيح :

أو نقول : النظر الصحيح ليكون الصدق دليل الانسان ، والعزم على أن يكون دائم الهدوء دون إيذاء الغير .

المجموعة الثانية : من ثلاثة عناصر : القول

الصحيح والعمل الصحيح والسلوك الصحيح .

والمجموعة الثالثة : من ثلاثة عناصر : الجهد

الصحيح والوعي الصحيح والتأمل الصحيح . وهذه ذورة البوذية ونزدي إلى طريق السلام التام .

وإذا انتقلنا إلى الوصايا العشر : الخمسة الأولى منها عامة والثانية خاصة برجال الدين : ونقف عند العامة :

لا تزهق روحاً ، ولا تأخذ ما لا تستحق ، لا تزني . لا تكذب أو تغش أحداً . لا تتناول مسكراً .

أما الخمسة الثانية فتتعلق بالتخفف من الطعام والجهد في الحياة والتخفف من اللباس والنوم ورفض قبول الذهب والفضة^(١٣) .

ونستطيع أن نتابع هذه الوصية بما فيها من روايع أخلاقية في طهارة القول والسلوك ، وإعطاء الأمثلة التي تؤكد هذه المثل . ثم أقف عند نهايتها وأربطها بأية من القرآن الكريم :

- فكل من يُسمع أقواله هذه ويعمل بها أشبهه برجل عاقل بني بيته على الصخر ، فنزل المطر وجاءت الأنهار وعبت الرياح ووقعت على البيت فلم يسقط ، لأنه كان مؤسساً على الصخر .

وكل من يسمع أقواله هذه ولا يعمل بها يشبه برجل جاهل بني بيته على الرمل ، فنزل المطر وجاءت الأنهار وعبت الرياح وصدمت ذلك البيت فسقط . وكان سقوطاً عظيماً . (انجيل متى ٥ : ٣٤ - ٣٧) .

ونقرأ في القرآن الكريم :

- « أفمن أسس بنيانه على تقوى من الله ورضوان خير أم من أسس بنيانه على شفا جرف هار فانهار به في نار جهنم والله لا يهدي القوم الظالمين » (٩ - التوبة : ١٠٩) .

فالحديث في المثلى عن البنيان ، وأساسه السليم ، وقدرة هذا الأساس على مقاومة العواصف . فاختيار الأساس السليم عمل صالح . وبناء البيت على هذا الأساس عمل صالح . والبناء تعمير وتنمية واستمرار .

(١٣) في البوذية النظر :

Ninian Smart: Background to the Long Search, pp. 59 — 60, B.B.C. LONDON.

ولدراسة مفصلة :

وإذا كركشان (١٦٨٨) المرجع السابق . وله بمصنف الفصل السابع : للمثالية الأخلاقية في الرواية ١ : ٣٤١ - ٤٧٦ ، ويدرس فيه الاخلاق والطريق الثاني في البحث

الرابع عشر ٤١٧ - ٤٤٠ .

مقارنة:

١ - نقرأ في القرآن الكريم وصفاً لله تعالى :
« الله نور السماوات والأرض » (٢٤ - سورة النور : ٣٥) .

٢ - ويصف القرآن بأنه نور :
« وكذلك أوحينا إليك روحاً من أمرنا ما كنت تدري ما الكتاب ولا الإيمان ، ولكن جعلناه نوراً هدي به من نشاء من عبادنا » (٤٢ - الشورى : ٥٢) .

٣ - ويصف الرسول بأنه نور :
« يا أيها النبي إنا أرسلناك شاهداً ومبشراً ونذيراً ، وداعياً إلى الله بإذنه ، وسراجاً منيراً » (٣٣ - الأحزاب : ٤٥ - ٤٦) .

٤ - ويعمل عنصر النور مصباحاً للمؤمن حتى في يوم الجزاء :

« يوم ترى المؤمنين والمؤمنات يسعى نورهم بين أيديهم وبأيمانهم » (٥٧ - الحديد : ١٢) .
٥ - وانعكس هذا على عمارة المساجد ، فأصبح النور عنصراً أساسياً فيها . وإذا كان القرآن نوراً - كما وصفه الله - فقد كتب المسلمون آياته على جدران المساجد ، فإذا المسجد يجمع بين نور مقروء ونور منظور .

وإذا نظرت إلى فن « الارابيسك » رأيت فيه جمالاً ، ونظاماً هندسياً دقيقاً ، وحماساً بين الأشكال الهندسية ، وأنت في المجتمع تؤكد هذه العناصر الأساسية الثلاثة : الجمال . التماسك . والنظام .

وكذلك ترى التناسب بين الجزء والكل . فكل وحدة صغيرة لها ذاتيتها . وفي تماسك الوحدات ذاتية أكبر . وبهذا يحدث التوازن بين الصغير والكبير . بين الفرد والمجتمع . وأنت تقرأ في القرآن هذا : عناية بالفرد وعناية بالجماعة .

فالتطريق الثماني المراحل والوصايا العشر في مجموعها لا تخرج عن الوصايا العشر كما جاءت في العهد القديم ، ولا عن روح الموعظة على الجبل ولا عن وصايا القرآن الكريم .

قد نجد تبايناً في تفاصيل بعض الوصايا ، أو في أقوال لاحقة لرجال هذه الأديان ، ولكن الحديث هنا عن تأكيد نشاط الالتقاء تمهيداً لتوسيع المعابر بين أهل الأديان .

دائرة أوسع من الثقافة :

وإذا كنا اعتبرنا حقيقة واحدة ديداً بالنسبة إلى إنسان يعتبرها جزءاً من عقيدته ، ويلتزم باتباع أوامرها ، واجتناب نواهيها ، واعتبرناها ثقافة بالنسبة إلى إنسان غير متبع لهذا الدين ، ولكن يوسع بها دائرة معرفته وثقافته ، فإننا نستطيع أن نوسع دوائر التعاون بين الدين والثقافة من أجل التنمية والتقدم ، عن طريق دراسة أوسع لمجالات الثقافة من حيث دلالتها على العقيدة ، وعونها على إبراز معالمها .

كمثال من العمارة الإسلامية ، ومن المساجد بشيء من التحديد :

نجد عنصر « النور » أساسياً فيها ، المسجد في الإسلام يسبح في النور بهاءً ، وتضئته للمصايح المعلقة كالنجوم ليلاً .

وفي الاسلام عناية كبيرة بعنصر النور .

على الحاضر ولا على الفكر ، وإنما يحمل من خير الماضي ما يعين على الحياة في الحاضر . ومن ثمارها معاً ما يستطيع أن يبنى به المستقبل .

ولا خلاف بين الذين يؤمنون والذين لا يؤمنون في أن يكون الغد أفضل انتاجاً وأخصب أرضاً .

وعند هذه النقطة يمكن أن يكون اللقاء : اللقاء حول الهدف إذا كان يعز اللقاء عند النبع . التعاون على ما يزدهر به وجه الحياة ، دون حوار عقيم حول مدى قابلية أو دعوة الدين إلى التقدم بالحياة .

ولقد قبل الكثير عن الجمود الديني ، وتصوير العهد الذهبي لكل دين . وهو أمر جدلي لا أود أن أقف كثيراً عنده . فهناك فرق كبير بين احترام عهود شهدت

ويمكن أن نتبع العناصر الفنية في العمارة الإسلامية ، لترتبطا بالمقدسة ، وبالمعاني الإيجابية التي حاول الفنان أن يبرزها ، حتى أصبح المسجد كوناً صغيراً : قبة سماء ، والمصابيح نجوم . والأرض منبسطة . السجاد فيها كأنه حديقة .

وكما تؤكد العقيدة الإسلامية بالكلمة والسلوك الرابطة بين الأرض والسماء ، ترمز المآذن العالية لهذا الرباط ، يرتفع من فوقها صوت المؤذن ، كما ترتفع الأيدي بالدعاء . ويمكن - وما ذكرته مجرد نموذج - أن نتبع المجالات الثقافية الأخرى من حيث دلالتها على العناصر الأصلية في الفكر الديني^(١٤) .

مع الذين لا يؤمنون :

ومن هذه الدائرة التي كنا فيها ، أود أن أوسع الدائرة إلى الذين يعيشون بغير دين ، أو عاشر . الذين في نفوسهم كامناً ، ليس له بروز في حياتهم .

فالذين إذا كان ينبع من مصدر إلهي أو غير إلهي فإنه يدعو إلى سلوك في الحياة معين .

وأي دين في مرحلة انبعاثه كان خطوة إلى الأمام تقلصت من بعض الرواسب ، واحتفظت بما ترى أنه ينفع الناس .

النبوات ، وتقدير رجالها ومبادئها ، وأن نجعل من هذا التقدير مشاعل ننبجها طريق المستقبل ، وبين أن يتخذ منها البعض سداً على الطريق ، وحوائل دون الفكر .

فلنتخذ من الأهداف نقاط التقاء . ينطلق إليها المؤمنون باسم الدين إيماناً ، وباسم الثقافة معرفةً ووعياً ، وباسم التقدم هدفاً . وإذا كانت مبادئ الطرق تتعدد من زوايا الانطلاق ، وتباعد في العمق التاريخي ، فإن الأهداف تجمع ، والسماحة بين العاملين تحول دون صراعات لا داعي لها .

المؤمن يرى أن الدين عقل ظاهر ، وقد يرى غيره في العقل أو الضمير ديناً وشريعة باطنة^(١٥) .

والمحافظة على هذه الروح الداعية إلى الأفضل دائماً ، هي المحافظة على روح الدين . فلا يكون قيّداً

TITUS B URCKHARDT : Art of Islam, Language and Meaning.

(١٤)

وفي الكتاب بحوث لتفسير الفن الإسلامي وتحليل عناصره وميزاته .

(١٥) زكي نجيب محمود : ثقافتنا في مواجهة العصر ص ٩٧ - ١٠٠ ، وذلك في بحث موضوعه : أسس من روح العصر ، ط . دار الشروق - القاهرة ١٩٧٩ م .

وإذا كانت هناك دراسات ومؤلفات في الديانات المقارنة وفي العلاقة بين آفاق الدين والثقافة والعلم ، فإن هذا العرض الموجز كان يستهدف البحث عن الأراضي المشتركة ، وبعض أساليب التعاون فيها بين الثقافة والدين من أجل غد أفضل .



حوار وإضافات :

وأعقب المحاضرة فتح باب الأسئلة والتعقيب ، وكان أهم ما تناوله الحوار ما يأتي :

- (١) وضع الدين في الشرق الاوسط وكثرة المذاهب فيه والصراع حوله ، مع ان هذه المنطقة مهد الاديان السماوية الثلاثة الرئيسية .
- (٢) اسلوب انتشار الدين بين الاقتناع والإكراه مع ضرب امثلة على ذلك .

وبعد ان اعلن الامين العام المساعد انتهاء اللقاء ، دار حوار مع بعض المختصين تناول موضوعات لم يتسع لها الوقت ، واود هنا ان اتناول موضوعات الحوار والاضافات بشيء من التوضيح :

حوار عن تعدد الاديان في الشرق الاوسط

١ - لا يكفي شرح احادي البعد ، لتفسير هذه الظاهرة في اعماقها التاريخية وتطوراتها ، وكثرة العوامل المتفاعلة فيها داخلياً وخارجياً .

٢ - ففي العصور القديمة كانت لكل من بيئاتها الجغرافية المتميزة خصائصها الحضارية التي تفسر تعدد الديانات

حسباً . أمامتنا مشكلات التقدم والتنمية . ووسيلتنا الإيمان بالإخاء الانساني العالمي والتعاون - ما وسعنا التعاون - بين الشمال والجنوب ، بين الدول المتقدمة والنامية ، بين أهل الأديان ، وليكن لنا من الدين والثقافة عون على ذلك .

خاتمة :

وأود أن أقر في ختام هذا الحديث أن مجاله لم يكن نقداً لمحتويات أي دين من الداخل ، ولا مقارنة بين الأديان ، ولا حديثاً نظرياً بعيداً عن أرض الواقع ومشكلاته .

لقد بدأت بالدين في شموله وأعطيت امثلة ، بعضها مفصل عن الاسلام ، وهو الدين الذي أؤمن به ، وبعضها عن أديان أعاشها ، أو درستها ، أو حاولت أهلها . وحاولت أن أركز على النواحي الإيجابية والمشاركة بين أهل الأديان الوثيقة الارتباط بقضايا التنمية والتقدم .

ودرست العلاقة بين الدين والثقافة . ومتى تكون الحقيقة الواحدة ديناً ، ومتى تكون ثقافة . ثم حاولت أن أقيم معايير بين الفكر الديني - مع تعدده - وبين الثقافة - مع تنوع مجالاتها - مع التركيز على الجوانب التطبيقية في كل منها ، بما يؤدي إلى تكوين أفضل لعقليات الفرد ، وتعاون أفضل بين أهل الأديان ، ووسعت الدائرة بعد هذا لتتضمن - عن طريق الأهداف المشتركة - أرضاً يلتقي فيها الذين يؤمنون والذين لا يؤمنون . أرضاً هي العمل للتنمية المتوازنة والتقدم الانساني .

وقدمت اقتراحات كنقاط بدء في هذه المجالات .

ويصيب الفكر تحجر ، وتبرز جهود « الربانيين » الذين دفعوا الحركة الثقافية الدينية .

وتسير الحياة بالاقليم ، وتتدافع فيه التيارات الداخلية والخارجية تاركة طابعها على التكوين الديني ، الذي حاولنا هنا - في قطاع مكاني وزمني - أن نوضح ملامح من طبيعته الجغرافية وعلاقاته المكانية وتيارات الفكر فيه ، وأثر هذا على تعدد الآراء والمذاهب وتفاعلها فيه سلمياً وحرباً . بعبارة أخرى : حاولنا أن نبرز جانبا من الخصوصية الحضارية لجزء من الاقليم في اطار زمني .

٤ - ومع مجيء المسيحية ، يتمسك جانب من اليهود بما كانوا فيه من أمر دينهم على تعدد في مذاهبهم ، ويظل جانب من الرومان على وثنيته ، ويعتق جانب الدين الجديد . وتشهد المسيحية الصراع الفكري حول طبيعة المسيح ، فتتقسم الكنيسة ، وتتعدد المدارس ، ما بين مؤمن بالطبيعة الواحدة ، وبالطبيعتين ، ومن يؤمن بالارثوسية ، التي تنادي بنبوة المسيح دون الوهية . كما تتعدد المذاهب من حيث طبيعة صلاتها ببيزنطة روما . ثم يحدث الصراع الديني بين جنوب أوروبا ووسطها وشمالها ، فتظهر البروتستانتية . وتحاول هذه المذاهب جميعا أن تؤكد وجودها في مهد المسيح - حرباً وتبشيراً - فإذا كنائس وإتباع ومدارس ومؤسسات كاثوليكية وبروتستانتية وأرثوذكسية . ولكل منها وجودها وجهودها واتصالها الداخلية والخارجية .

٥ - ويأتي الاسلام مصدقا لما بين يديه من التوراة والانجيل ، يقول الله تعالى « لا اكراه في الدين » (البقرة : ٢٥٦) ويقول غطالبا رسوله « فذكر إنما أنت مذكر . لست عليهم بمسيطر » (الفاشية :

فيها ، وتتنوع هذه اليبثات ما بين السهول الفيضية كوادي النيل الأدنى ، وأرض دجلة والفرات ، واليبثات الجبلية المنعزلة في شمال العراق والشام والمغرب ، والجبهات البحرية المفتوحة على الاتصالات الخارجية في السهول المطلقة على البحر المتوسط ، واليوادي المنتشرة وراء هذا الاطار في قلب الجزيرة العربية واطراف الشام والعراق والاجزاء الجنوبية من المغرب .

٣ - وبعد أن جاءت اليهودية تعددت فيها المذاهب والمدارس الفكرية : وظهر الصدوقيون الممثلون للقطاع الحاكم والمنفتح على العالم الخارجي والذي مال الى التوسع في تفسير النصوص ، والفريسيون المتمسكون بالنصوص ومنهم رجال الدين وكانوا من جمهور الناس ، وانكروا على الصدوقيين ما اعتبروه تهاونا في الدين . وهنا نجد شيئا من الارتباط بين الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والاتجاهات الفكرية في المجتمع اليهودي . واعتنق الفريسيون عقيدة الايمان بالمسيح المنتظر والبعث بعد الموت . وقام بين الفريقين صراع دموي حسمه دخول الرومان . وفي ظل الرومان ظهرت اقسام جديدة ، كان اهم اسباب قيامها اما التعاون مع الرومان او حريهم . ويعتزل « الاسيتيون » قومهم وما في المجتمع من فساد ، ويلجأون الى الاماكن النائية والكهوف بعيدين عن العنف متطهرين بالعبادة منتظرين المسيح الموصود . وتدلنا لفائف البحر الميت على انسحابهم الى قمة تل جنوب اريحا تحت الجروف التي تحدد الشواطئ الغربية للبحر الميت .

وتتجمع آراء واحكام ومفاهيم اليهود في التلمود الذي يشغل المكان الثاني عندهم بعد التوراة . ويظهر « القرامون » الذين لم يعترفوا بالتقاليد الشفهية ، ومخالفون غيرهم من اليهود ، ويتمسكون بالنصوص ،

الغربي ويقبل التركيز في الربع الشمالي الشرقي ، ثم يقل في النصف الجنوبي . ويرجع هذا الى توزيع خطوط المقاومة لانتشار الاسلام .

فالصراع الرئيسي كان اولاً مع مركز المقاومة في مكة ، ثم بعض قبائل المدينة ونجد والساحل والشمال من العرب واليهود . ثم اتسع المجال ليشمل دولتي الفرس والرومان وكانت ابرز قوتين في المنطقة .

وكثيراً ما نعتي بتتبع انتشار الاسلام شمالاً ، دون عناية مماثلة او مقارنة بانتشاره جنوباً ، مع ان الاطوار البشري حول المحيط الهندي يعيش فيه معظم المسلمين الآن . وكان انتشار الاسلام فيه سلمياً في الغالب عن طريق الدعاة والتجار . واستطاع الاسلام ان يتوغل من شرق افريقيا الى وسطها ، وان يصل الى الشرق الأقصى وان يتعايش مع ادبياتها هناك . ولا زالت للعلاقات الدينية في هذه الاقطار طبيعة اكثر هدوءاً ومساحة مما نجد في القطاع الشمالي ، ونعود هنا مرة الى آثار الخصوصيات الحضارية لهذه الاقطار ، وهي روح نودلو امكن الحفاظ عليها ومد مظلتها . كذلك ينبغي التفريق بين صراع على الحكم بين قوى محلية او وافدة ، وبين ترك الحرية الدينية للشعوب بعد انتقال السلطة من يد الى يد . ومن تاريخ شبه جزيرة ايبيريا يمكن ان نجد نموذجين متقابلين : من الساحة في ظل الاسلام بعد دخوله ، ومن العنف الذي لقيه المسلمون فيها عقب انسحاب السلطان الاسلامي الى المغرب .

واعتقد انه في عالمنا المعاصر ، اتسعت دوائر الحوار الفكري ، وبرزت اهمية التعاون مع تعدد الآراء والأديان والمذاهب ، من اجل مستقبل افضل للانسانية .

(٢١- ٢٢) ، مهد الاسلام موطنه محامد ، غير خاضع لسيطرة الفرس او الروم . ومنتشر الاسلام في قلب الجزيرة العربية الى ما حوفاً . وتحمّد النار في معابد المجوس في فارس . ويتعايش الاسلام مع اهل الكتاب من اليهود والنصارى . ولهم في القرآن والسنة النبوية والشريعة الاسلامية احكامهم . ويأتي التاريخ الاسلامي تطبيقاً لذلك ، يلتزم به الحكام احياناً ، ولا يلتزمون احياناً اخرى . والاساس في الاسلام هو مبادئه ، وهي التي توزن بها تصرفات الافراد حيثما كانت مواقعهم .

فالمنطقة لها تاريخها الديني الطويل الذي تعايش وتصارعت فيه الأديان والآراء والأفكار ، وتعددت الملل والمذاهب . وتنوعت عوامل التأثير داخلياً وخارجياً . ويزداد تعقد العلاقات حيث يكون المكان او المدينة مقدساً عن أكثر من دين (كبيت المقدس) ، ويستمر الوجود المذهبي حيث تتوفر له ظروف الحماية المكانية او السلطة التي ترعاه . والنماذج على ذلك كثيرة في ديار الشام بمفهومها الواسع ، حيث الجبال مواطن ومراكز استقرار للمذاهب من مسيحية واسلامية . ومن هذه الجبال يمتد تأثيرها الثقافي والسياسي الى العواصم الحاكمة . (لبنان كمثال : المارون ، الشيعة ، السنة ، الدرزي ، الروم الارثوذكس ، الكاثوليك ، السريان ، الارمن ..) .

عن انتشار الاسلام :

هنا يمكن ان نبدأ بالمقارنة بين طبيعة انتشاره في نصف الجزيرة العربية الشمالي والجنوبي :

فمعظم الغزوات النبوية مركزة في الربع الشمالي

إضافات

بعد انتهاء المحاضرة وما بعدها من أسئلة ورفع الجلسة ، استمر الحوار مع بعض الحاضرين في نقاط لم يتسع لها الوقت المخصص للأسئلة .

وفي الهندوكية :

ونفس الأمر نجده في الهندوكية : فمع انها قامت على نظام الطبقات الصارم ، فان الحياة الحديثة - وبخاصة في المدينة - أصبحت لا تستطيع الاستجابة لهذا النظام : الجامعات ، المدارس ، المصانع التي تستخدم الالف العمال ، المؤسسات التجارية هذا مع فتح المجال في المدينة للحصول على المعرفة والمؤهلات الدراسية اللازمة ، وظهور موازين جديدة لكفاءة الأفراد : من القدرة على الانجاز والكفاءة في الاعمال ، كل هذا جعل من حياة المدينة بوتقة تذيب هذه الفروق التي اخذ الزمن يتخطاها في مساره .

وعن الوحدة الانسانية :

ثم هذا الحوار القوي بين الشمال والجنوب - رغم العقبات التي يلقاها ، وطول المسار ، واتساع الفجوات الحضارية - له هدف يسعى اليه ، ولا يمكن - انسانيًا - ان يكون محل رفض او جدل ، وان كان - عمليًا - يلقي بعض الصدود والعقبات .

اذن : النظرة الى الانسانية الواحدة ، المؤمنة بآله واحد ، والتي تسعى الى مستقبل واحد ، مع الاعتراف بالفروق الاقليمية والخصائص الحضارية . هذه النظرة تجدها كل يوم انتصارا جديدا . وهذا مما يزيد الامل في الاقتراب منها ، والحوار البناء من اجل تحقيق الممكن من مراحلها .

عن التوحيد :

وكان من بينها استيضاح عن التوحيد وكيف انه ظاهري او كان من وراء مظاهر التعدد - في بعض الاديان ، ومن بينها المسيحية . وهناك اتجاهات جديدة في الفكر المسيحي تعزز بروز التوحيد وتستند الى نصوص من العهد القديم والجديد .

ولستعد هنا ما جاء في اعمال الرسل ٢: ٢٢ (انظر الهامش السابق رقم ٥) . فهذه النصوص ونظائرها كانت مما استند اليه مؤلفو الكتاب الآتي :

JOHN HICK/ (editor) The Myth of God Incarnate, SCM press. London 1981

وهو يعرض في بحوثه وجهات نظر قابلة للمناقشة . ويعرض هذه القضايا كانت مما سبق اثارته مثل سر الحلول والتثليث والتجسد ، وتعددت فيه الآراء ، وتعددت معها الكتابات في اطار المسيحية . ويعتقد مؤلفو الكتاب ان نموا لاهوتيا جديدا اصبح مطلوبيا في هذا الجزء الأخير من القرن العشرين : يدعو الى هذا زيادة المعرفة بالاصول المسيحية ، والرغبة في توثيق الصلة بين المسيحية والاقبال الجديدة المؤمنة بها من ناحية ، وبينها وبين شعوب تدين باديان عالمية كبرى

هذه الفجوة بين المباديء والتنفيد . وبعبارة أخرى بين « قرار » من الجمعية العامة ، « وفيتسو » من مجلس الأمن .

● وعلى المستوى الفردي : هناك انتشار الخمر والتدخين وذلك الهجوم الضاري من شركات السجائر في العالم المتقدم على العالم الثالث ، والتفنت في اغراء الشباب بالاقبال عليه ، ومع ضخامة الاعلان رأ كلمة باهتة في ركن علبة السجائر او الاعلان ، تحذيرا من اخطار التدخين على الصحة .

● نعم : لقد تراجع التدخين في اكثر من قطر غربي ، ولكن سحب هذا غزو عنيف على العالم الثالث ، لا يخرج في طبيعته عن حرب الافيون في الصين في القرن التاسع عشر .

● ولا يملك اصحاب الفكر الا ان يقولوا كلمتهم في هذا ، ويدافعوا عنها ما استطاعوا الى ذلك سبيلا : يقولونها في الدعوة الى الايمان ، وفي محاربة التفرقة العنصرية ، وفي نقد الانفاق الضخم على اسلحة الدمار بين المسكرين ، مما يكفي بعضه لاسعاد الملايين في الجنوب .

ولعل من اهم الجوانب التي يدعو اليها الدين : ان يكون ميزان التعامل بين الناس قائما على اسس منها الاخلاق والعلم بالاضافة الى النجاح والفشل .

ويلتقي الدين - في هذا - مع الثقافة الداعية الى اتساع الافاق على المستوى الفردي والوطني ، وربما يحبس الانسان بالانسان في جوهره ، وان احجب وراء مظاهر

وعن الفجوة بين المباديء والممارسات :

وكان السؤال : الاقوال التي ننادي بها حسنة ، ولكن الواقع بعيد عنها . والذين ينادون بهذه المباديء لا يملكون تطبيقها ، والذين بأيديهم سلطة التنفيذ لا يدينون بها . فما السبيل ؟

والسؤال مطروح دائما ، ومن قديم قال الله تعالى : يا ايها الذين آمنوا لم تقولون ما لا تفعلون ، كبر مقتا عند الله ان تقولوا ما لا تفعلون (٦١) - الصف (١) .

وقال الامام علي - كرم الله وجهه - « يعرف الرجال بالحق ولا يعرف الحق بالرجال » فالحق لا يوزن بمدى اعتناق الناس له .

وفي عالمنا المعاصر نلقي انواعا مختلفة من الحكم : هناك الحكم « الاخلاقي » على امر من الامور بانه خيرا او شرا . والحكم « العلمي » عليه بانه صواب او خطأ . ولكن كثيرا من رجال السياسة والحرب والاقتصاد - وهم الاكثر تحكما في عالمنا المعاصر - لا يفقون عند هذين الميزانين ، وانما لهم ميزان ثالث هو « النجاح او الفشل » . تماما كعبارة رياضية او نتيجة حرب . واقترب الامثلة على ذلك قبلة هيروشيا ، وتدمير العواصم الغربية في الحرب العالمية الثانية ، ومآسي فيتنام وجنوب افريقيا وفلسطين . في كل هذه الامور يتراجع ميزان الخير والشر والحق والباطل ، ليمرر ميزان النجاح والفشل فيما تتخذه الدولة ، او مجموعة من الدول ، هدفا لها في صراع .

● وان مشكلة الامم المتحدة وقراراتها تكمن في

من الضعف الصحي والعلمي والاقتصادي . ومهما
تكن اوضاع الحضارة المعاصرة ، فلن تعدوا ان تكون
حلقة من سلسلة انسانية طويلة ، تعاقبت فيها - على
المراكز الحضارية - دورات من الاشراف والارتفاع
والافول . وامل المستقبل فيها تعاون عالمي : ان يكن
اليوم بعيدا ، فعسى ان يكون في غد من وقائع الحياة .

شكر :

. أود أن اسجل شكري لسعادة الدكتور احمد همار امير الشعر العام طيبة اليونسكو . وسعادة الدكتور مكناجاتسر الامين العام المساعد للشؤون الثقافية على الدعوة للمشاركة في الموسم الثقافي لليونسكو لعام ١٩٨١ وتقبله بتقديم المحاضر ، وسعادة السفير بارلو كارتيرو رئيس اللجنة العالمية للتاريخ العلمي والثقافي للانسانية ببيتة اليونسكو على حضوره وتلقيه على المحاضرة ، ودعوته الى مزيد من الحوار بين الحضارات وفتح آفاق من التعاون الثقافي العالمي ، وللزملاء العاملين في القسم الثقافي باليونسكو .
وكذلك القيت المحاضرة في قاعة المؤتمرات رقم ١٤ ببيت اليونسكو بباريس مساء الخميس ٢٦ نوفمبر ١٩٨١ .

منذ أصبح مناحم بييجن رئيسا للوزارة الاسرائيلية في العام ١٩٧٧ وسياسة اسرائيل الخارجية تثير الحيرة لدى المراقبين الاجانب ، فقد اجرت حكومة الائتلاف المحافظ المعروف باسم الليكود مفاوضات حصلت بها على تسوية تاريخية سلمية مع مصر ، ولكنها قامت كذلك بأفعال ، وشجعت سياسات كان من شأنها تعريض عملية السلام للخطر وذلك مثل التعميل ببناء المستعمرات اليهودية في الضفة الغربية ، والاحتلال الرسمي لمرتفعات الجولان ، وضرب المفاعلات الذرية العراقية بالقنابل .

وكان شأن المنطق الذي يكمن وراء هذه الأفعال والنظرة الى العالم - التي انبثت عليها ، أن يؤدى في نهاية الامر الى احتلال لبنان في يونيو سنة ١٩٨٢ ، كما أن اسرائيل قد ساعدت على عبثة المسرح أمام حلفائها من مسيحي لبنان حتى يقوموا بمجزرة صبرا وشاتيلا في مخيمات اللاجئين الفلسطينيين .

لماذا اختلفت سياسات حزب الليكود كل هذا الاختلاف الاساسي مع سياسات الحكومة السابقة لحزب العمل الاسرائيلي ؟

ان الجواب على هذا السؤال يتجاوز الشروح السياسية والدبلوماسية التقليدية ويرتبط بدلا من ذلك بنوع النظام العقائدي الذي اتخذ يستعوز على الاسرائيليين وهذا النظام يعتمد على عناصر معينة في تاريخ الفكر الصهيوني كثيرا ما تخفى على الناس خارج اسرائيل ، وهذه العناصر قوتها وعززت من شأنها بعض مشكلات الامن المعاصرة في اسرائيل وشعور اسرائيل بالعزلة في المجتمع الدولي .

واضافة الى ذلك فان جوهر هذه الصهيونية الجديدة يحظى بشعبية كبيرة بين الناصحين في اسرائيل ، فقد عرف

الصهيونية الجديدة

ترجمة وتعليق شوقي لسكرى

(١) هذه ترجمة مفصلة نشرت في مجلة (السياسة الخارجية الأمريكية) في صيف عام ١٩٨٣ وقد ترجمت ترجمة الفلاح كمال وهم انتالا نوافل على كل ما جاء به .

بها أعمال الكاتب اليهودي الذي كان يكتب بلغة اليديش Yiddish المدعو شالوم عليكم Shalom Aleichem وهذا القدر الضئيل من الحقوق المدنية والحريات تعرض يهود أوروبا الشرقية للمضايقات المستمرة والقتل الجماعي بين حين وآخر .

أما يهود أوروبا الغربية ووسطها فقد كانوا في حالة احسن حيث استطاع الكثيرون منهم ان يندمجوا في المجتمع غير اليهودي ويتقبلوا وجهة نظر الفيلسوف الالماني اليهودي موسى مندلسون Moses Mendelssohn التي تقول بان الاندماج الثقافي يقضي على الشعور بالعداء للسامية لأنه يحرم اليهود ويضعهم على قدم المساواة مع غير اليهود وهذا يصبح اليهود أشخاصا عاديين شأنهم شأن غيرهم .

إلا أن العداء للسامية ظل في تزايد مع ذلك حتى نهاية القرن التاسع عشر . بل إن حادثة دريفوس المشهورة ، Dreyfus affair^(١) في فرنسا في أوائل التسعينيات من القرن الماضي هي التي دفعت تيودور هرتزل ، Theodore Herzl^(٢) وغيره من زعماء اليهود الأوروبيين الى الخروج بنتيجة محددة هي أن اليهود لن يتسنى لهم أن يكونوا عاديين احراراً متساوين مادام

زعماء الليكود كيف يصوغون قضايا السيادة الخارجية بحيث تمس أوتاراً حساسة في قلوب الغالبية السفارديّة^(٣) (أي يهود الشرق) الجديلة في اسرائيل .

لقد كان النظام العقائدي للمجتمع اليهودي الحديث في فلسطين اثناء الاحقاب الأولى التي أعقبت استقلال اسرائيل قائماً على خليط من الأيديولوجية الصهيونية ، والأيديولوجية الاشتراكية كما كان نشوء هذا النوع من التفكير وتطوره يشكلان استجابة قوية من الناحية النفسية والفكرية للحياة اليهودية في القرن التاسع عشر في أوروبا وخاصة تجربة اليهود في شرق أوروبا .

كان يهود أوروبا الشرقية واسمهم (Ostjuden) محصورين في داخل منطقة منعزلة (جتو ghetto) في روسيا القيصرية كما كانوا يخضعون لقيود شديدة الوطأة من النواحي الدينية والثقافية والاقتصادية ادت كلها الى التضييق عليهم الى درجة تدعو للرهاء ، ولم يكن امامهم قانوناً وعرفاً إلا العمل في الحرف اليدوية او التجارة أو المهن التي تقتضي التوسط بين طرفين .

وقد أدت بهم هذه الحالة الى أن أصبحوا طبقة عاملة كان اليهود في مأثوراتهم الشعبية يرمزون لها بشخصية الحالم أو الشحاذ أو غير ذلك من الشخصيات التي تحفل

(٢) السفارديم Sephardim لفظ يطلق على اليهود الذين عاش أجدادهم في أسبانيا والبرتغال . فبعد طرد اليهود من أسبانيا في عام ١٤٩٢ انتشر اليهود القديمون هناك الى جميع بلاد البحر الأبيض المتوسط وعاصمة اليونان أثينا وقد أقام البعض بعد ذلك في بلاد أوروبا الغربية ومنها دعوا الى الأمريكتين .

وقد ألهم البعض الى فلسطين وشكلوا هناك المنصر الغالب بين اليهود وأن كانت الهجرات الغير السفاردي الى فلسطين قد أكرت في الفترة ما بين ١٨٨٢ الى ١٩٣٩ في نسبة السفارديم ، ولكن بعد انتهاء الدولة الاسرائيلية ازدهرت نسبة اليهود الأكرين من البلاد الشرقية والغربية وازدهت معها نسبة السفارديم .

(٣) تسمى هذه اللغة أيضا بلغة اليهود الألمان وهي لغة الغالبية من يهود أوروبا الوسطى والشرقية وتكتب بالخطوف العبرية وقد بدأت تستعمل في القرن التاسع الهجري ، ومنذ القرن الرابع عشر كثير من يتكلمون هذه اللغة الى البلاد السلافية في أوروبا بما أكر في قلموسها ومعانيها الأصلية .

(٤) الإشارة الى محاكمة الطبيب الفرد دريفوس Alfred Dreyfus الذي عاش من سنة ١٨٥٩ الى سنة ١٩٣٥ وكان هذا اليهودي عضواً في هيئة أركان حرب الجيش الفرنسي وأصبح يائيساً وبالحيلة المظن وسُكَّم عليه بالسجن المؤبد والنفي الى جزيرة نائية في غيانا الفرنسية .

وقد تبين فيما بعد أنه كان بريئاً من التهمة ومع ذلك فقد ظل متنبهاً وسجنوا لمدة كل أن بفرج عنه مباحث في العام ١٩٠٦ .

(٥) يعتبر تيودور هرتزل مؤسس الحركة الصهيونية وقد ولد في الجبر عام ١٨٦٠ ومات في النمسا في سنة ١٩٠٤ .

السيادة القومية جعلتهم مستعدين للتنازل عن الأرض من أجل المصالحة وهكذا قبلت الحركة الصهيونية بقرار التقسيم الذي أصدرته الأمم المتحدة في العام ١٩٤٧ على الرغم من المعارضة الشديدة من قبل الجناح اليميني .

وبعد خروج دولة إسرائيل إلى حيز الوجود في العام ١٩٤٨ كان لا بد أن يتحول اهتمام الزعماء الاسرائيليين من ميدان النظرية الاجتماعية إلى مجال السيادة والأمن القومي ، غير أن الهوة التي كان لا بد أن تحدث بين المثل الاشتراكية المساواتية الراديكالية من جهة وسياسات حزب العمل خلال ما يقرب من ثلاث احقاب متتابعة قضت بالتدرج على شرعية الصهيونية الاشتراكية . وأكبر ضرر لحق بالايديولوجية الاشتراكية جاء بالذات من ناحية النزعة المادية التي اخذت تسري في المجتمع الاسرائيلي ومن ناحية الفساد الذي منيت به حكومات حزب العمل .

واخذت صفة الشرعية تنفى عن الصهيونية الاشتراكية تحت تأثير الصدمة الاجتماعية والنفسية التي سببتها حرب الأيام الستة في سنة ١٩٦٧ وحرب يوم الغفران في ١٩٧٣ - فقد عجلت هاتان الحربان بعملية إعادة الفحص للقيم القديمة ، ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، فان احتلال الضفة الغربية ليهب الأردن قد ايقظ بدوره تلك المتناقضات الكامنة بين الصهيونية العلمانية الاشتراكية من جهة وبين المنظور الديني للأرض المقدسة (أرض اسرائيل) Eretz Yisrael من جهة

الشثات Diaspora (٦) - أي المنفى خارج جبل صهيون على مدى الفتي سنة - قائما ومستمر . وقد اقترح هؤلاء الزعماء لذلك فكرة العودة إلى فلسطين .

وكان تصورهم السياسي الخاص للصهيونية يستند إلى أن تشتت اليهود في العالم ظاهرة اجتماعية شاذة لا بد أن يؤدي وجودها إلى عداء للسامية وذلك ما لم يصح لليهود « أمة كسائر امم العالم » .

وهؤلاء الصهاينة الاشتراكيون كانوا ينتقدون - على لاخص - تلك النظرة الحياتية التي تميز يهود أوروبا الشرقية ، ويبدون ادعاهم على عملية وصم اليهود بأنهم « من أمثال شيلوك * Shylock جاء في صورة لا اعتراض على فكرة تركيز اليهود بشكل مكثف في الحرف غير المنتجة ، والسخرية مما يقال عن الضعف والجبن اللذين يوصم بهما يهود أوروبا الشرقية ومن هنا ذهب الصهاينة الاشتراكيون إلى أن يهودي الشثات لن يخلصه من هذه الوصمة إلا العمل اليدوي في مجال الزراعة .

ولذا نجد أنه منذ بداية الاستيطان اليهودي لفلسطين والزعماء الاشتراكيون يستهدفون هدفين توأمن هما : السيادة القومية والخلاص الاجتماعي .

وكان تأكيد الصهاينة على هوية قومية ووطن خاص يتزايد كلما ازداد انهماكهم في الصراع ضد البريطانيين والعرب ، ولكن الاهمية التي ظل الزعماء الاشتراكيون من امثال بن جوريون Ben Gurion يملقونها على النواحي القومية لا الحدود الأرضية التي تتحقق عليها

(٦) يطلق لفظ الماسبيورا وهو يوناني على تشتت اليهود بعد السبي البابلي في عام ٥٨٦ قبل الميلاد وعلى يهود الشتات كذلك .

وكان اليهود الذين اخرجوا من فلسطين ودعوا إلى أرض الرافدين يعتبرون أنفسهم «مطهين» ، ومع ذلك فعندما حالت في القصة كيم يعقود إلى الميهيوتين ليراجع معهم الا بعضه آلاف ، أما الباقي فقد ظل في أرض بابل أو نزحوا منها إلى بلاد أخرى . وعندما دمر الرومان المهد في سنة ٧٠ بعد الميلاد تشتت اليهود إلى الميهيوتين مع أخرى بغير قرار إلى بلاد كثيرة حيث تعرضوا تاراما للاضطهاد .

* شيلوك هو اليهودي الصيغ المراهي الذي يملك الذي يملك الأرض حتى يقطع بين الميهيوتين شر النظام . وذلك في مسرحية شكسبير (تاجر البندقية) .

(٧) الاسم العبري لفلسطين .

اخرى ، وذلك بسبب التحول الذي طرأ بعد الاحتلال اليهودي لأرض يهودا والسامرة ، ونقله من مجال العقيدة الدينية الى مجال الواقع السياسي .

وكان للنصر الانتخابي الذي حققه تألف الليكود في سنة ١٩٧٧ أثره في إعادة رسم السياسة الاسرائيلية فقد دفع بانصار الليكود الى مراكز قوة تمكنوا فيها من احلال نظام عقائدي ينافس النظام العقائدي القديم ، وصار هذا النظام الجديد يعرف باسم الصهيونية الجديدة . والتأثيرات العلمانية الغالبة على هذه الصهيونية الجديدة تأتي من نظريات الحركة المراجعة^(٨) Revisionist وهي حركة يمينية تمثل تحدياً للصهيونية السائدة برزت اول ما برزت في العشرينيات وتأتي كذلك من حزب حيروت ومن الطوائف التي انضوت تحت حركة ارض اسرائيل .

ومؤسس الحزب المراجع Revisionist هو فلاديمير جابوتنسكي Vladimir Jabotinsky الصحفي الذي ولد في مدينة اوديسا Odessa الأوكرانية والذي كان في البداية من اشد المتحمسين لصهيونية هرزل السياسية ، ولكنه تصادم بعد ذلك مع خلفاء هرزل من أنصار الصهيونية الاشتراكية حول كثير من القضايا الرئيسية .

وتحجور الخلاف الأشد حول السياسات الاستراتيجية التي تؤدي الى جعل اليهود « عاديين » ، شأنهم شأن

غيرهم من الناس ، فقد تقبل جابوتنسكي الصورة السلبية ليهود الشرق ولكنه ذهب الى ان التفسير الاجتماعي لابد من تحقيقه عن طريق غير طريق العمل اليدوي الذي يجب تشجيعه . وذلك بإذكاء روح الشجاعة والالتزام بالنظام وتجميع أكبر قدر من القوة العسكرية والحصول على السيادة بالعنف .

وإيمان جابوتنسكي بالخلاص القومي لا الخلاص الاجتماعي^(٩) تأثر تأثراً كبيراً بالحركات القومية الثورية في أوروبا في القرن الثامن عشر والتاسع عشر وكان جابوتنسكي شديد التأثر على الأخص بالحركة القومية الايطالية Risorgimento إذ كان معجباً بجوسي مازيني Guiseppe Mazzini وجوسي جاريبالدي Guiseppe Garibaldi وقد اظهر اهتماماً بكتابات جابرييلي دانونتيو Gabriele d'Anunzio رائد الفاشية الايطالية ، وتنبع آراء جابوتنسكي اساساً من افراض ان التقدم السيكولوجي من حالة متخلفة الى حالة متقدمة لا يمكن ان يتم الا في اطار الدولة ذات المفهوم القومي . وفضلاً عن هذا فان ما لاحظته جابوتنسكي على الثورات القومية في أوروبا قد اقتنعه بأن الكفاح والمعاناة والدماء هي وحدها التي تثبت استحقاق شعب من الشعوب لبلد من البلاد .

وحتى بعد أن تحصل أمة ناهضة على هذا الاستحقاق فإنه يتعين عليها دائماً تقريباً أن تقاوم في سبيل حماية

(٨) تأسست الحركة في عام ١٩٢٥ على يد للاهوتير جابوتنسكي Vladimir Jabotinsky وكانت مدبرة تسعى لتساعل الصهيونية مع سلطات الاحتلال البريطاني لفلسطين وباطال اليهود المقيمين في فلسطين في إقامة دولتهم وشعبهم .

كان هؤلاء المراجعون متأثرين بالذات حاييم وايزمان Haim Wehmann في سياسته التي ترمي الى اعطاء الأولوية نظرية النفوذ الاقتصادي اليهودي في فلسطين . ورأي جابوتنسكي انه لا بد ان ياتي شراء الارض واقامة للمستعمرات عدم ايمان الناحية السياسية . وكان أنصار جابوتنسكي يتناولون منذ البداية بضم الأراضي الواقعة على ضفتي الأردن لدولتهم . ويالتصق الى جانب الزراعة ويضطلع الحرفايز الدلائية غير الاشتراكية وينطوي الروح العسكرية بين اليهود .

(٩) الخلاص المقصود به الخلاص من الحالات أو الظروف التي تدرج قيمة الانسان أو وجوده الانسان . واستعمال الكلمة في الفقرة متاعاً لتدليل الرب على عبادة اليهود بعد عرجهم من مصر . وبعد ذلك كان اليهود يطلقون كلمة الخلاص على خلاص اليهود من اللذوب ومن لقي بأحق بهم في النار الأخرة وعصما يتحدث اليهود للقبول من الخلاص لفا يمكنهم من الخلاص الذي لا يأخذ الا من عند الله . ولا يأخذ الا بعد ما يتمم اليهود في ما اتفقوا في حق الله . وذكر الخلاص الذي تشمل ألبها عودة اليهود الى أرض اسرائيل حتى يعيشوا في سلام وأمن مشمولين برعاية الله .

الأذهان فكرة « اليهودي الملحق بالباطل » الذي يقوم بتسليحة السلطان .

وكان جابوتنسكي يرى أنه ليس امام اليهود كي يكونوا شعبا ناشطا طبيعيا الا ان يعتمدوا على اعمالهم هم لا على حسن ادراك غير اليهود او نيابهم الطيبة وهذا النقد الذي وجهه جابوتنسكي للصهيانية الاشتراكيين كان بمثابة حجر الزاوية في نظرة المراجعين الى السياسة الخارجية .

فقد كان اصرارهم على المجهود الذاتي مرتبطا بدعوتهم التي لا تقل حماسة في ضرورة الاعتماد على انفسهم عسكريا واستغلال الدبلوماسية التي تعتمد على تجاهل القيود الموجودة في الواقع السياسي الى حد كبير .

وفضلا عن هذا فإن الموقف الأيديولوجي لجابوتنسكي كان يشكل آراءه الخاصة بالقضية العربية . لقد كان هو وحده الزعيم الصهيوني المرموق الذي اعتبر اليهود والعرب منذ البداية في مواجهة محتومة لا مفر منها ، الى ان يصفى احدهما الآخر تماما ، اذ كان المراجعون مصممين على استعادة السيادة اليهودية على ارض اسرائيل التاريخية ، ومن ثم لم يدعوا مجالا للمصالحة على حساب الارض .

وذهب جابوتنسكي الى ان العرب كانوا ينظرون الى علاقاتهم باليهود من نفس المنظور ، كما كان يرى ان استراتيجية الاشتراكيين في الحصول على موافقة عربية اساسها التنازل عن جزء من الأرض او الاغترل بنقل التكنولوجيا الغربية ليس الا من قبل التمني . واقترح

حدودها الجديدة ، كما يدل على ذلك التاريخ الايطالي واليوناني .

والاعتقاد بأن المملكة الجديدة المتمثلة في اسرائيل لا سبيل الى خلفها الا بالسيف هو اعتقاد جسمته منظمة الاراجون صفائي ليؤمى الارهابية Irgun Zvai leumi^(١٠) التي تكوّنّت من مجموعة من مجموعات المقاومة التي انضمت لمعسكر المراجعين - Revisionists وكان يقودها مناحم بيجن - Menachem Begin ويُلوح اعضاءها بخريطة ارض اسرائيل تظهر فيها ارض اسرائيل وقد احتوت ضفتي نهر الاردن كما تظهر فيها يد تقبض على البندقية وشعار يقول بأن لا طريق الا هذا الطريق .

لقد كانت النتيجة المنطقية لفلسفة جابوتنسكي الخاصة بالخلاص القومي ان حدث انفصال جذري بينه وبين المتحمسين للاشتراكية . فقد تقدم المراجعون في الثلاثينيات باقتراح يستند الى ان التاريخ قد اعطى الشعب اليهودي حقوقا في الارض على جانبي نهر الاردن ومن ثم اقترحوا بكل جرأة انشاء دولة قومية يهودية في فلسطين ولكن القيادة الصهيونية الاشتراكية رفضت هذا الادعاء مما ادى بالمراجعين الى شق الصفوف .

ولكن حتى قبل حدوث هذا الانقسام في الصفوف ، فان جابوتنسكي كان يسخر من الاعتماد الصهيوني على الدبلوماسية الهادئة الحذرة في تحقيق الاهداف اليهودية واعتبر ذلك احتيالا امامه عقلية المنفى ، يعيد الى

(١٠) الاراجون زفاي Irgun Zvai Leumi منظمة يهودية ارهابية تأسست عام ١٩٣١ على يد ابراهيم تهمومي Abraham Tehomi وقد عرفت باسم حركة المراجعين التي كان يقودها للاذير جابوتنسكي في عام ١٩٣٦ . وكلتا الحركتين لزمان به ضرورة فرض الوجود اليهودي على العرب بغزو السلاح . وحتى العام ١٩٣٩ القصر نشاط المنظمة على تعذيب العرب ، ولكن بعد صدور الكتاب الأبيض البريطاني حاربت ضد البريطانيين وشجعت الهجرة غير المشروطة الى فلسطين . ولكن ما إن قامت الحرب العالمية الثانية حتى انضمت للحلفاء الذين يجاريون ألتيا النازية . وقد أصبح مناحم بيجن قائدا للاراجون في عام ١٩٤٣ وبقره القيادة استندت الأراجون الى البريطانيين وعارضتهم مرة أخرى حتى خرجوا من فلسطين . وبعد خروجهم انضمت الأراجون الى الجيش الاسرائيلي

المراجعون بدلا من هذا تنظيم جيش نظامي ضخم يقاتل في سبيل ارض اسرائيل .

هذا النظام العقائدي الذي يتسبب للمراجعين كان مرفوضا بالكلية تقريبا من جانب المجتمع الاسرائيلي خلال الاحقاب الاولى لعهد الاستقلال ، ولكن هذا الموقف بدأ يتغير في منتصف الستينيات حين حدثت محاولات اضعفت على فلسفة المراجعين احترامها مجددا ، منها القوة السياسية المتزايدة ببطء - لحزب حيروت البييني التي تضاعفت اثناء حرب الايام الستة بعد مشاركة الحزب في حكومة الوحدة القومية ، ومنها تأسيس حركة ارض اسرائيل في سنة ١٩٦٧ من جانب مجموعة يقارب عددها الخمسين من انشط اعضاء حزب العمل في السابق ، وهم ما بين شعراء وكتاب . وفي الوقت ذاته ظهرت عناصر جديدة هامة اضيفت الى ايدولوجية المراجعين .

هذه الحركة المعروفة بالمراجعة الجديدة وصفها كابلغ ما يكون الوصف في كتابه المسمى « باسرائيل وازمة الحصار الغربية » Eliezer Livneh . البزار لفنه Eliezer Livneh . لقد كان لفنه من اظهر الصهانية الاشتراكيين وقد شارك مع غيره في انشاء مجموعة من مجموعات المقاومة اسمها الهاجاناه^(١) Haganah وكان رأيه ان حرب الايام الستة - خاصة الاستحواذ على الضفة الغربية للأردن - قد وضعت الاسرائيليين امام تراثهم الديني وحولت اتجاههم الخليل نحو الاندماج الثقافي مع الغرب غير اليهودي .

وكان وصف لفنه للصهونية التي تعكس هذه القيم اليهودية الموروثة هو انها الوسيلة لتحقيق المثل الاعلى الذي يتمثل في الخلاص من الناحية الدينية ، ومن ثم لا يمكن مقارنة هذه الحركة الصهيونية بغيرها من حركات

التحرر الوطني ، كما ان الواجب اعتبار الحقوق الاسرائيلية في ارض يهودا والسامرة وانشاء المستعمرات حالة خاصة لا تتكرر ، ومن ثم لا سبيل الى الحكم عليها بالمقاييس السياسية المعتادة .

كانت الصهيونية القديمة مشغولة بجمع يهود الشتات وتأمين حياتهم حتى يعيشوا بشكل عادي ، ولكن حركة المراجعة الجديدة احتجت بان حرب الايام الستة قد فرضت على الصهيونية تبعة جديدة تتمثل في تأمين الدولة اليهودية داخل حدودها المنصوص عليها في الكتاب المقدس .

اما العلاقات العادية مع الدول الاخرى وتحقيق الشعور بالأمان . بل حتى مجرد الاعراب عن الرغبة في السلام ، فهذه يجب ان تخضع كلها لهذا الهدف . وقد ذهب لفنه الى ان الكتاب المقدس لا يعتبر الحرب والسلام قبا مطلقا اذ لا بد من تنحيها جانبا عندما يتعلق الامر بحقيقة ملحة لا سبيل الى تجاهلها .

فكرة الوقت المتداخل :

تقوم الصهيونية الجديدة بمحتوياتها الدينية على تفسير جديد لعدة تعاليم في التلمود ، والتلمود عبارة عن مجموعة من الكتابات الخفية المعقدة كتبها الحاخامات . ويعتبر اهم مرجع في التقاليد الدينية والأدبية لليهود بعد العهد القديم وهذا التفسير الجديد تقدمت به طوائف معينة من داخل الكتلة الدينية الموجودة في داخل النظام السياسي الاسرائيلي ، وخاصة الجناح البييني في الحزب القومي الديني ومجموعة جوش ايمونيم Gush Emunim (كتلة الإيمان) .

وعلى الرغم من ان تعاليم التلمود قلما تكون صريحة واهمجة الا ان الطريق الى الخلاص قائم على اساس فكرة الوقت المتداخل - اي تداخل الماضي والحاضر

(١٦) المجلدات هي ثروة الجيش الاسرائيلي التي تكونت في عام ١٩٢٠ ، وكانت تعمل بشكل سرى طوال فترة الوصاية البريطانية على فلسطين .

تحكمه المعايير الاخلاقية بحيث يؤدي الى الخلاص ، والعمل على تحقيق فريضة هي الزم الغرائز في الديانة اليهودية .

ومع هذا فإن اليهود الارثوذكس لم يتفقوا قط على أنسب الطرق لتحقيق هذا الهدف .^(١٧)

ف عندما ظهرت الصهيونية السياسية في اول الامر استنكرها معظم اليهود الارثوذكس بشدة ، فقد كان رأيهم ان الواجب على اليهود ان يتفروا على الصلاة املا في العودة الى صهيون ، ولكنهم كانوا ينظرون الى اي نشاط سياسي آخر على انه مسخ لفكرة الخلاص او محاولة لاثارة توترات زائفة بشأنه ، ومع ذلك فان الاضطهاد الذي ابتل به اليهود ثم اقامة الدولة اليهودية من بعده قد خلفا نوعا من الاضطراب الشديد في معسكر اليهود الارثوذكس .

صحيح ان انشاء دولة اسرائيل اخذ يحظى بالقبول شيئا فشيئا باعتباره دليلا على تدخل الهي لا على احتيال شيطاني ، ولكن الارثوذكس اليهود مازالت قيادتهم الرسمية غير راغبة على الاطلاق في اتخاذ قرار رسمي حاسم في هذا الشأن .

ومن هنا وقع عبء تطوير النظرية الدينية للصهيونية الجديدة التي تبارك الاجتهادات الناشطة التي تدخل في صميم العمل السياسي على دائرة صغيرة من الحاخامات القوميين في البداية . ومعلوم ان الصهيونية الدينية تنظر الى تأسيس دولة اسرائيل لا باعتباره نصرا للتحرير القومي ولكن كبادرة لعملية الخلاص أُوْتُخَتْ بها العنيفة الالهية . واهم مرحلة من مراحل هذه العملية هي تأمين سلامة ارض اسرائيل يحدودها للمتصور عليها في « الكتاب المقدس » .

والمستقبل . فقد اكد لفنه والمؤرخ المعروف يعقوب تالون Jacob Talmon والمؤرخ السيكولوجي جاي جونن Jay Gonen أن الفكرة التقليدية المأخوذة عن التلمود هي نموذج طيب للوقت المتداخل ، فالخلاص مرهون بالمستقبل البعيد ولو انه سيعيد مجد الماضي .

ومن مفهوم الخلاص ان يهيء المسيح ويجمع المنفيين من ارض الشتات التي هم فيها ولكن سيسبق مجيئه فترة من المعاناة لا بد ان يتحملها اليهود حتى يحصلوا على الخلاص ، وهي الفترة التي يعتبرها بعض انصار الصهيونية الجديدة تنبؤا بالاضطهاد الذي تعرض له اليهود على يد النازيين في الحرب العالمية الثانية .

وفكرة الوقت المتداخل في الفكر اليهودي غير فكرة الوقت عند الغرب العلماني حيث يتم الانتقال من حدث الى آخر في خط مستقيم يقضي الى الامام .

وقد أثرت فكرة الوقت المتداخل هذه على التفكير الديني اليهودي وهو يواجه السياسة الخارجية . فالوقت المتداخل ، اولاً ، مثله مثل كثير من الأفكار الدينية عن الوقت عبارة عن دورات متداخلة من شأنها ان تضفي نوعاً من الأبدية ، التي لا تعدد بمرور الوقت ، على تاريخ اليهود . وهذا يفسر السبب في ان اليهود ظلوا على صلة حميمة بماضيهم البعيد . وعلى العكس من ذلك نجد ان فكرة الوقت المتداخل تبطل في نظر اليهودي المتدين الحجة التي يتدرع بها من يقول بان العرب لهم شيء من الحق في ارض فلسطين لانهم عاشوا فيها مؤخرًا اكثر مما عاش فيها اليهود ، لان هذا الحق المزعوم يستند الى فكرة الوقت المتسلسل المتتابع .

وثانياً تكتسب فكرة الوقت المتداخل أهمية كبيرة من الناحية الاخلاقية لأنها تضع الاحداث في مكانها الذي

(١٧) في سفر العدد من العهد القديم يذم نبي من بنو Pethor كان ملك مواب Moab واسمه ملك Balak . قد اتهمه بالجزء فيه الاسرائيليين الذين أصبحوا أرضه . ولما هو سافر للتبليط بالبلدة التي عمل بغير اهل افسر بدماء الى ضرب الحمار الذي يركب ثلاث مرات ، ولكن أحد الملائكة كان يحترق طريق الحمار ليم يلازم . وهذا تفصيح هنا بدماء على وجود الملاك للفرح التيقن بدماء اسرائيل بل انه قلب لها الحداية والبركة .

هذا نصه : « لأنك اغرقت آخرين فانهم اغرقوك وفي النهاية سيكون الغرق مصير الذين اغرقوك » ، ومعنى هذا في لغة السياسة « أن كل انتصار عسكري لابد أن تتم حمايته ، وكل حماية تحمل معها بذور الهزيمة » أي لا سبيل إلى تحقيق الأمن عن طريق القيام بأعمال ، فالأمن لا يتحقق إلا بالعزوف عن أي عمل - هذا في رأي سلاز هو الدرس المستفاد من شعور اليهود طوال فترة المنفى بأرض الشتات بأنهم لاحول لهم ولا قوة .

لقد كان الاضطهاد الذي حل باليهود على يد النازيين بمثابة تحدٍ لمنطق التلمود بان العزوف عن السلطة والسيادة والأرض هو الضمان الأمثل لبقاء اليهود ، فقد دلت السياسة النازية نحو إبادة اليهود على أن هؤلاء يمكن القضاء عليهم نهائيًا وذلك بالقضاء على كل فرد يهودي قضاء تامًا من الناحية الجسدية .

أما مقتضيات السلطة والبقاء على قيد الحياة التي يفرضها قيام الدولة فقد قوت من خطورة التحدي للمواقف التلمودية ، وأدت بالشخصيات الدينية الأكثر تمسكًا بالقومية إلى إعادة تفسير فكرة التلمود عن العمل السياسي . فقد تحلّى هؤلاء عن الاتجاه الفوضوي السلمي وتوسكوا بدلًا منه بالاتجاه المثالي في السياسة الذي يستند إلى الكتاب المقدس ، ويبدو هذا التحول في الاتجاه ، كأظهر ما يكون ، في فلسفة الجيوش امونيم Gush Emunim وأنصارها في ائتلاف الليكود .

ويُصير انتصار الصهيونية الدينية على أن العمل السياسي ضرورة ملحة لابد منها لدفع عملية الخلاص التي لا يمكن الحكم عليها بغير هذا المقياس ، ومن بين الأنشطة المشروعة بموجب هذا الموقف الجديد انشاء المستعمرات في الضفة الغربية واذكاء الشعور العدواني ضد الفلسطينيين بين أعضاء منظمة الجيوش امونيم المتطرفين .

والإصرار على أرض إسرائيل بجميع حدودها المنصوص عليها يستند إلى الاعتقاد بأن إله إسرائيل قطع على نفسه عهدًا باعطائها كلها لابناء إسرائيل ، وهذا الصك الإلهي الذي يثبت الملكية يقطع الطريق على أية مطالب أخرى تجاه إحدى الضفتين الشرقية والغربية من جانب غير اليهود .

وعلى هذا يكون التفريط في أرض يهودا والسامرة كبيرة من الكبائر القاتلة لأنه يعتبر ترويقًا لعملية إخلاص التي تتابع حلقًا .

ومن الفروق التي تميز يهودية الكتاب المقدس عن يهودية التلمود أن يهودية التلمود تشغل نفسها بالعمل السياسي ومدى مطابقتها لمعايير الأخلاق .

وهناك مُنظرون ممن يتبعون تعاليم ماكس وبر Max Weber عالم الاجتماع الذي عاش في بداية القرن العشرين أمكنهم أن يميزوا ثلاث نظريات رئيسية في تفسير النشاط السياسي .

هناك التفسير المثالي للعمل السياسي باعتباره لا خيرا ولا شرا في حد ذاته ، وإنما يجب الحكم عليه وفقًا للنتائج المترتبة . وهناك التفسير الواقعي الذي يعتبر العمل السياسي شرا في حد ذاته لأن من مقتضاه جريًا وراء الفيلسوف كانط - التعامل على البشر ، علمًا بأن النشاط السياسي ضرورة لا مفر منها ، وهناك التفسير الذي يتقدم به الفوضويون وانتصار السلام ممن يعتبرون العمل السياسي شرا بالضرورة ، وهم يمتنعون عنه لأنهم لا يرغبون في اقتراف الشر .

يقول مايكل سلاز العالم السياسي اليهودي في كتابه (السياسة وقابلية الإنسان لبوغي الكمال . وجهة نظر يهودية) إن التصور الكلاسيكي للتلمود للعمل السياسي يشبه التصور الفوضوي السالف ذكره شبهًا كبيرًا ، ففي أحد التعليقات التلمودية (مدراشن) Midrash نجد عرضًا في غاية البراعة لهذه النظرية

لكي يصبح « شعب الله المختار » وهذه المقولة تخالف حتى تلك المقولة الأصلية لصهيونية المراجعين السالفة الذكر .

ولأن اليهود هم شعب الله المختار فإن الصهيانة الدينين يعتقدون بأن لاسرائيل وضعاً خاصاً في النظام الكوني أيضاً .

فمزلتها الحالية يرجع السبب فيها إلى تلك الكراهية الأبدية التي يَكُنُّها غير اليهود لشعب الله المختار ، وهذه الكراهية كما يقول الحاخام افراميم تسيميل Ephraim Tsemel لا صلة لها بشعور الغيرة العروف بين الناس بل هي تعبير عن المواجهة الأبدية بين الخير والشر وتقليها رغبة الشيطان في القضاء على التوراة المقدسة . ولهذا تعتبر عزلة اسرائيل تحقيقاً لِلْعَنَةِ بِلْأَم - Balaams curse في مِيفَر العدد الاصحاح ٢٣ فقرة ٩ .

« أَلَا أن هذا الشعب سيميش وحيداً ولن يحسب ضمن الشعوب » .

وأحسن عرض لهذه النظرية هو الذي قام به يعقوب هرززوج Jaacov Herzog في مجموعة من كتاباته عنوانها « شعب عاش وحيداً » وهرززوج هذا هو ابن حاخام اشكنازي (من يهود أوروبا) سابق وموظف كبير بوزارة الخارجية في حكومات حزب العمل ، وقد ذهب إلى أن نبوءة بلعام Balaam لا يفوقها في الاهمية إلا كلام موسى (عليه السلام) وأن ظاهرة « الشعب الذي يمش وحيداً » لم تكن مجهولة بل كانت معروفة للصهيانة الأولين ولم تكن معتبرة بمثابة لعنة من الرب بل كانت علامة على وجود رسالة روحية ملقاة على عاتق الشعب اليهودي ويجب أن تعتبر نعمة من الله وسبباً لقيام دولة اسرائيل بين دول العالم .

وتطور الصهيونية الجديدة هو كذلك ثمرة لتفسير صهيوني جديد ظهر بالتدريج للفروض الأساسية الصهيونية الخاصة بالعلاقات بين اليهود وغير اليهود .

ويستشهد داعية الحقوق المدنية آمنون روينشتاين Amnon Rubinstein في كتابه « من هرتزل إلى جوش أمونيم وبالعكس » وكذلك في عديد من مقالاته التي نشرها في جريدة هآرتز الاسرائيلية بأقوال فريق من اولئك الاخاحامات ذوي النزعة القومية يبررون فيها قتل المدنيين بما فيهم - النساء والأطفال - اثناء الحروب من واقع القانون الديني الأرثوذكسي ، حتى لو كان مثل هذا القتل ضد سياسة اسرائيل العسكرية .

بل إن بعض الأنشطة الابادية التي يقوم بها أنصار الجوش أمونيم من غلاة المستوطنين ضد المدنيين الفلسطينيين في الضفة الغربية تمجد تبريراً على نفس النسق .

ذلك أن الحافز إلى إنشاء المستوطنات هو حافز عسكري في نظرهم ومن يتصدى له يصبح عدواً . بل ذهب الحاخام اسرائيل هس Israel Hess للملحق بجامعة بارالايان Bar — lian إلى أن الصراع العربي الاسرائيلي بين اليهود والعرب ليس مجرد صراع دولي عادي ولكنه حرب مقدسة . وما دام العرب قد أعلنوا الحرب المقدسة أو الجهاد ، ضد اليهود فالواجب على اليهود أن يبيلوهم تماماً كما أمر الله يوشع Joshua أن يبعد أعداءه من العمالة Amalekites في أيام الكتاب المقدس .

ومع ذلك فإن قدسية أرض إسرائيل والأنشطة السياسية التي بذلت في سبيل اغتنامها ليست إلا جزءاً من معتقدات أخروية أشمل ، تفسر لنا التطورات الاجتماعية في إسرائيل كما تفسر العزلة المتزايدة لاسرائيل في المجتمع الدولي . فإن إسرائيل وفقاً لهذه النظرة لم تخلق لتطبيع الشعب اليهودي بحيث يصبح « أمة كسائر الأمم » وإنما المهدف الصحيح للصهيونية في رأي الحاخام أميتال Amital هو معهد جوش إيتزيون Gush Etzion الديني هو إعداد الشعب اليهودي

العديد من الأسباب إلا أن كثيرا من الاسرائيليين يعزونه إلى الشعور القديم المتأصل بالعداء للسامية . وهذا الشعور ليس موجهًا إلى اليهود كأفراد بل إليهم كمجموعة .

هذا النظام العقائدي الجديد في إسرائيل تمخض عن نظرة إلى سياسة العالم تتسم بالجمود والكتابة أساسها نظرة الفيلسوف هوبز .

وهنا أيضا تدخلت الأحداث لتؤكد العلاقة السيكولوجية الوثيقة بين العداء لاسرائيل والعداء للصهيونية ، فيما يلذكر في هذا الصدد أن شارل ديغول قال إن إسرائيل فيها كل صفات الشعب المغرور المتسلط الذي يعتقد أنه صفوة الشعوب . وقرار الأمم المتحدة الذي يُسوي بين الصهيونية والعنصرية كانت له نفس النتيجة . والأسابيع التي سبقت حرب الأيام الستة أعطت إسرائيل فرصة لكي تنعم بالنظر في مشاعر اليهود القديمة الخاصة بعزلتهم وقلة حيلتهم وذلك حين تعرضت دولتهم التي تمثل جمعهم الأبدي الخالد لخطر ماحق ، بينما كان العالم من غير اليهود ينظر إليها دون مبالاة على أحسن الفروض .

كل هذه الانطباعات أدت في النهاية إلى قلب الفكر الصهيونية رأسا على عقب فيما يتعلق بقدرة اليهود وغير اليهود على إقامة علاقة متوازنة . والاسرائيليون اليوم يميلون إلى اعتبار النزعة المعادية للصهيونية ظاهرة أبدية أقرب إلى الغيبيات .

وإذا كانت الصهيونية الجديدة لا تسقط من حسابها إقامة علاقات أحسن مع البلاد الأخرى إلا أن شعور العداء للصهيونية عند غير اليهود وهو شعور يفترضون أنه شعور متأصل يعتبر حاجزا قويا أمام التعاملين على إنهاء عزلة اسرائيل الدولية التي طال عليها الأمد .^{٢٠} والاستنتاج بأن اليهود قد قُتل عليهم أن يكونوا بمزول عن الآخرين قوّاه استعداد اليهود المتزايد للتمعن فيما

وهذه العملية تتكون من بعدين متداخلين : إعادة تفسير المقصود بالضغط من العداء للسامية ، وتقييم المعنى المستفاد من كلمة المُحرقة (التي أطلقت على الاضطهاد النازي لليهود)

لقد كان الاعتقاد بأن إنشاء إسرائيل سيمكّن اليهود من أن يصبحوا أمة كسائر الأمم يعمل في طياته أن الدولة اليهودية تتوقع الخطوة بالقبول كشريك في النظام الدولي القائم وأن العداء للسامية مصيره إلى الزوال .

ولكن الدولة الجديدة لم تلق إلا الرفض من جيرانها منذ البداية وواجهتها عداوة عربية لا يغير أوارها - فيما يبدو - أعادت إلى أذهان اليهود عداوة المسيحيين هم في أرض الشتات . صحيح أن الظاهرتين مختلفتان تمام الاختلاف من الناحية الموضوعية ، ولكن قرونا طويلة من الاعتقاد على الصور الكلاسيكية في معاداة السامية جعلت من الصعب على يهود إسرائيل أن يفرّقوا بين الظاهرتين . وقد أثار العرب مخاوف اليهود بصياغتهم لشعورهم بالعداء نحو إسرائيل في ألفاظ وتصورات هي نفسها التي كانت مستخدمة في التعبيرات الكلاسيكية المعادية للسامية . وفوق كل ذلك كانت بعض أعمال العرب المعادية لاسرائيل تحمل معنى رمزيا لا يمكن إلا أن يعيد إلى أذهان اليهود شبح العداء للسامية ، فالفلسطينيون الذين قاموا باختطاف الطائرات على سبيل المثال كانوا يقومون بخطوات معينة للفصل بين اليهود والاسرائيليين من جهة وغيرهم من المحتجزين من جهة أخرى ، وكان هذا من شأنه أن يُلْذَر اليهود بعزلتهم الأبدية عن سائر البشر وذلك في شكل مبسور يمكن رؤيتها على شاشة كل تلفزيون في إسرائيل .

بل تعرّضت الاقترااضات الصهيونية الأصلية الخاصة بالعلاقات بين اليهود لتحد أكثر قوة من كل ما سبق حين تحولت اسرائيل بيات وانتظام إلى دولة تبتلها كل دول العالم . ومع أن هذا التحول قد تم ولاشك بسبب

لا على أنه سلوك تقليد الظروف القاهرة على أي شعب من الشعوب .

وهذه الاستجابة تعزى عادة إلى ما وصفه رؤو ول هلبيرج Raul Hilberg في دراسته المستقصية عن السلوك اليهودي أثناء فترة الاضطهاد النازي بالمولد التي غرسها المنفى Diaspora في اليهود . وهي الرضوخ لمطالب المعتدين مُسبقاً ، وتجنب فكرة الحرب نزولاً عن الاعتقاد بأن كل مكان يذهبون إليه ليس الا مكاناً معادياً .

وعلاوة على ذلك فإن الاسرائيليين ينظرون الى المأساة التي حدثت ليس فقط على أنها من فعل الألمان الذين ارتكبوا هذه الفظائع ضد اليهود ، ولكن باعتبارها اللزوة التي بلغها اضطهاد غير اليهود لليهود . وحيث ان المحرقة Holocaust تعتبر عملاً غامضاً من أعمال الجنون ، فإننا بهذا الوصف تعتبر ظاهرة ليست فريدة على الاطلاق لتلك الكراهية المجنونة البعيدة الجذور التي يكنها غير اليهود لليهود .

متابعة التاريخ بشكل أعمى

تلعب النظم العقائدية دوراً خطيراً في تشكيل النظرة الى صناع السياسة الخارجية . فقد أسهمت الصهيونية الجديدة بما لا يدع مجالاً للشك في تشكيل مواقف الاسرائيليين وأعمالهم المعاصرة إذ دفعت بزعماء إسرائيل إلى استعمال المقارنات التاريخية في تحليل القضايا الدولية .

والاعتماد المفرط على مثل هذه المقارنات قد يُضيي الى تشويه خطير في ادراك ما يجري . ولقد حذر بن جوريون Ben guriون مرة من (الاحاطة الشاحدة) متابعة التاريخ بشكل أعمى . وهكذا يسوّي بين مواقف الغرب من إسرائيل وموقف الملائطة الذي وقفه رئيس الوزراء البريطاني

يحدث لهم من تشكيل على عهد النازي . فقد كان لفظائع النازي تأثير عميق مؤثّق بشكل جيد على الشعب اليهودي .

وصدق المؤرخ صول فريد لاندلر Saul Friedlander حين قال إن الموانع السيكولوجية القوية حالت دون التقييم الكامل لهذه الفظائع ، وفضلاً عن ذلك فإن إسرائيل كانت في البداية مشغولة بالحفاظ على حياتها وبقاتها بحيث لم تتوفر على تفسير المأساة التي وقعت ، كما أن أفراد الصفوة الاسرائيلية الاشتراكية كان ينقصهم الاحساس المباشر بالمأساة ، وغلب عليهم شعور بالضيق من جراء التحدث باسم ضحايا الاضطهاد النازي . بعكس ييجن Begin الذي فقد معظم أفراد عائلته على يد النازي وقضى وقتاً في معسكر سوفيتي بعد هروبه من الألمان .

لقد تزايدت في اسرائيل مؤخراً الانشغال بهذه القضية . ويشير بعض الباحثين الى أن محاكمة إيجمان Adolf Eichmann الزعيم النازي السابق في العام ١٩٦٢ كانت نقطة تحوّل في هذا الصدد . فهذه المحاكمة التي كان يأمل زعماء إسرائيل في أن تثبت ذكريات اليهود المتناثرة عن الفظائع التي ارتكبها هتلر قد أثارت لدى الاسرائيليين إحساساً بالمشراكة المصيرية مع الملايين الستة الذين ماتوا .

وتضاعف الاهتمام العام أكثر بسبب الجهمود الضخمة التي بذلت في عملية الاعلام . على أن الانشغال بما تم من اضطهاد على أيدي النازي قد واجه الاسرائيليين بمهمة صعبة وهي تفسير التخاذل اليهودي أمام عملية القتل الجماعي ، فإنه على الرغم من أن الملايين من غير اليهود ، بما فيهم مليونان من أسرى الحرب السوفيتيين قد ماتوا ايضاً وهم أذلة في معسكرات الاعتقال النازية ، إلا أن الاسرائيليين ينظرون الى التخاذل عادة على أنه استجابة يهودية بحته

السياسية أشبه ما يكون بسلسلة من المنافسات التي لا يحسمها إلا استخدام القوة وحدها .
فالأعداء لا يُقيدون على التصالح إلا إذا كانت تعوزهم القدرة على تحقيق الانتصار .

هذه النظرة المؤبزة لا تترك إلا أضيق المجالات لتوخي العدالة ومكارم الأخلاق . ومن هنا يرفض الاسرايليون بشكل منتظم كل المحاولات الأمريكية لتحقيق سياسة متزنة في الشرق الأوسط باعتبارها « تسليبا وإذعانا لللفظ العربي » ومع أن إدراك الواقع الدولي على أنه تنافس لا رحمة فيه ليس حكرا على الصهيونية ، إلا أن وضع إسرائيل الدولي الذي يشبه وضع المنبوذ قد جعل للدراكر المؤبزي للعالم إغراء واسع المدى كما أنه قوّي من عزم إسرائيل على استخدام القوة المسلحة في تسوية الخلافات السياسية .

وهذه الروح الحرة ليست متأصلة في الصهيونية الجديدة ولكنها تتمثل في إصرار اليهود بشكل عام على وضع مصائرهم في أيديهم بعد السلبية التي تميّز بها مقامهم بالمتنّى وتعرضهم للاضطهاد النازي وفضلا عن هذا فإن فكرة الرضوخ لمطالب المعتدين مسبقا وتجيب فكرة الحرب بما أديا اليه من الموت والعار قد أقتنع كثيرا من الاسرايليين بأن المونة الشريفة أفضل من حياة الخنوع والضييم .

ومثل هذا المعتقد ، الذي يسمى بعقيدة الماسادا Masada يعكس كذلك شعور القلق الذي يساور إسرائيل بسبب عزلتها وما ترتب على هذه العزلة من نتائج . وقد طبقت الصهيونية الجديدة هذا المنحى العدواني في الضفة الغربية وفضلت الصراع المسلح على التنازل عن الأرض وجعلت من الدعوة إلى تسليم يهود

نيفل تشامبرلين Neville Chamberlain ميونيخ من هتلر ، ويقارن بين منظمة التحرير الفلسطينية وقائدها ياسر عرفات وبين ألمانيا النازية وقائدها هتلر ، وهو يشبه رمي القنابل على بيروت بالغارات الجوية على درسدن Dresden بل إنه يصوّر المعارضة لاحتلال لبنان على أنها تواطؤ لتعريض تشيكوسلوفاكيا Czechoslovakia لدسائبات النازي .

وهذه المقارنات قد تكون مجرد مبالغاة لفظية يقصد بها التلاعب بمشاعر الناصحين الاسرايليين وإذكاء خيالهم ، ولكن مثل هذا المنطق هو الغالب على سياسة اسرائيل الخارجية . والأهم من ذلك أن هذا الاعتماد على التاريخ قد أدى إلى الاعتقاد « المثالي » بأن ما يراه العالم كحقائق في مجال السياسة الدولية لا يمنع - ويجب ألا يمنع - بالضرورة من متابعة الأهداف المحلية الدينية المتعلقة بالخلاص وهي أهداف أثيرة لدى اليهود .

وقد عززت الصهيونية الجديدة كذلك من موقف إسرائيل من كل نقد يوجه إليها باعتبارها مظهرا من مظاهر العداء للسامية لا مجرد رد فعل عقلائي لسياسات إسرائيلية معينة .

ومثل هذا الموقف يتهدد قدرة إسرائيل على تحليل القضايا الدولية بشكل موضوعي ، وكثيرا ما يضحك في مشاعر اليهود التقليدية نحو الاضطهاد بما يتجاوز الواقع .

لقد ولّد النظام العقائدي الجديد في إسرائيل نوعا من النظرة إلى السياسة العالمية تشبه أساسا نظرة الفيلسوف هوبز^(١٣) Hobbes في قناعتها ، اذ غالبا ما تعتبر أعمال السلطة أعمالا شريرة في حد ذاتها كما تعتبر العلاقات الدولية وهي تجسيد جوهري للأعمال

(١٣) هوبز ١٥٨٨ - ١٦٣٩ فيلسوف انجليزي له فلسفة سياسية مؤداه أن الانسان أكل بيطمه وأنه يمين عليه أن يجتمع لزعيم يوليه السلطة حتى لا يتم الفوضى ويشتر

الفساد .

الأرواح ولا نتيجة معادلات السلام بين لبنان وإسرائيل ولا تحديد متغيرات أخرى كثيرة .

وثانياً : أن التغيرات التي أفرزها أحداث لبنان في النظم العقائدية تتم ببطء . ومع ذلك فهناك ملاحظات أولية يمكن أن نقدمها .

ليس هناك دليل يوجب بأن الحرب والمجزرة أو حتى تقرير لجنة التحقيق الإسرائيلية قد غيرت من المفاهيم الرئيسية التي تتركز عليها الصهيونية الجديدة . بل العكس صحيح فالحرب في رأي الكثيرين قد برهنت على صحة مزاعم الصهيونية الجديدة . فالنجاح العسكري الذي اضطر منظمة التحرير الفلسطينية إلى الرحيل عن لبنان قد أثبت للكثيرين أن استخدام القوة يمكن أن يحل المشاكل السياسية .

بل حتى هذا الاعتقاد بقبول أكبر عندما استفادت الحكومة من إجلاء قوات عرفات عن لبنان في تطهير أنصار المنظمة في الضفة الغربية وفي ازدياد نفوذ الزعماء الفلسطينيين الموالين لإسرائيل في المنطقة . ومن جانب آخر فإن نجاح الحكومة على ما يظهر في المحافظة على الهدوء في الضفة الغربية بعد تطهيرها من العناصر الموالية للمنظمة قد أضعف على الأقل إلى الآن من الحجة التي تقول بأن ثمن الاحتفاظ بقوة تفرض سيطرتها على قسم كبير من السكان العرب هو ثمن فادح .

بل إن نتيجة الحرب قد شجعت بيجن في الحقيقة على الاسراع في بناء المستعمرات في الضفة الغربية والتوسع فيها .

وإضافة إلى ذلك فإن النقد الذي تعرضت له إسرائيل بسبب الحرب وخاصة بسبب المجزرة اللبنانية نظر إليه الكثيرون من الاسرائيليين على أنه تعاميل لا يتسم بالانصاف ، من جانب وسائل الإعلام ومن جانب المجتمع الدولي .

وعلى الرغم من أن قلة من الاسرائيليين هي التي

والسامرة دعوة للقضاء على اليهود بالموت أو دعوة للعيش في خنوع وضميم .

وأخيراً فإن الصهيونية الجديدة والنظرة المؤبزة المصاحبة لها قد زادت في بشاعة التصورات اليهودية عن العرب ، صحيح أن من شيمة الانسان أن يصور عدوه في صورة الشيطان ويرفع من شأن نفسه وشأن القضية التي ينافح عنها ، وأن يزهو بقدرته العسكرية ولكن الشواهد التي لا تؤيد هذه المعتقدات يجري إغفالها إلى حد كبير .

فالنظرة الاسرائيلية المسيطرة الآن هي أن العرب والفلسطينيين ومنظمة التحرير - والثلاثة مختلون في أذهان الاسرائيليين - يمكن أن يكونوا تلاميذ مخلصين للنازي وبوسعهم تكرير ما حدث من تنكيل باليهود . والقوة العسكرية الاسرائيلية هي وحدها التي تقف في طريقهم . فالعرب عامة والفلسطينيون على وجه الخصوص قد أسهموا في تكوين هذا التصور بسلامهم عن و قدف اليهود في البحر ، والقيام بأعمال العنف ضد أهداف وضحايا في منتهى الحساسية من الناحية العاطفية ، مثل الأطفال والرهائن وأسرى الحرب والمعابد اليهودية . فضلاً عن هذا فإن ميثاق منظمة التحرير يشتمل على عبارات تهديدية .

الصهيونية الجديدة بعد أحداث لبنان

هناك صيغتان في التصدي بالتحليل للأثر الحرب اللبنانية على النظام العقائدي الجديد المسيطر على إسرائيل .

فأولاً : ما زالت آثار الحرب يتردد صدها في السياسة والمجتمع الاسرائيليين . ولا يمكن حتى الآن تحديد الأثر الكامل للتحقيقات التي قامت بها اللجنة المكلفة بالبحث في المجزرة اللبنانية ولا تحديد العدد النهائي للخسائر في

أصبح موضع استنكار من الناحية الأخلاقية حسب المعايير الصهيونية وحسب سياسة إسرائيل العسكرية القائمة على « نظافة الأسلحة » كما أن تقرير لجنة التحقيق أكد على أن إسرائيل يجب أن تلتزم بالمعايير الأخلاقية للمجتمعات المتحضرة ، خاصة أن اليهود كانوا حتى الآن هم ضحايا الاضطهاد .

ولكن هؤلاء أقلية بسيطة محصورة في اليهود الاشكناز والمتفقين وأنصار حركة السلام وبعض ضباط الجيش المتقاعدین والعاملين في المزارع الجماعية . ولكن لأنهم جميعا يحسنون التعبير خاصة ضباط الجيش الذين يتمتعون باحترام واسع ، فقد تظفر آراؤهم تدريجيا بالانتشار على نطاق أوسع بل إن تآلف الليكود N.R.P. غزقه المنازعات الداخلية . فقد عمد قسم من الحزب ، فيها يبدو أنه إعادة تقييم لأخلاقيات العمل الأساسي ، إلى انتقاد الاحتلال الإسرائيلي للبنان . ومن هؤلاء وزير التربية زفولون هامير - Zvulum Ham- mer ونائب وزير الخارجية يهودا بن مائير Yehuda Ben Meir وكلاهما من عمد الحزب ومن الصقور سابقا .

والأهم من ذلك أن بن مائير وآخرين قد استنكروا ما وصغوه « بالتجاوزات الفاحشة » لجوش إيمونيم (كُتنة الإيمان) Gush Emunim مما تسبب في انفصال مثل الجوش إيمونيم في اقتلاع الحاخام حايم دروكمان Haim Drukman وتأسيسه لمجموعة منافسة . على أن هذا الصراع لا يشكل خطراً على جوهر الصهيونية الجديدة أو الإجماع المنعقد حول قداسة أرض إسرائيل بكامل حدودها ، وإن كان يبدو في الوقت الحالي أن الحزب الحاكم منقسم حول بعض السياسات التي يجب اتباعها لتحويل حلمهم إلى واقع . وفي وسع البلاد والمنظمات التي تتحمل بعض المسؤولية في سيطرة الصهيونية الجديدة أن تتخذ خطوات

تقبلت في البداية وصف ييجن للمجزرة والاعدامات التي وجهت لإسرائيل بسببها على أنها « تشهير دموي » إلا أنه حتى المعارضون على الحكومة يميلون إلى الاعتقاد بأن معاملة الدول لإسرائيل كانت مغرصة ونابعة من سياسة ذات وجهين .

وإذا أصبح أن معدل التأييد الذي تحظى به حكومة الليكود بما ترمز إليه من فلسفات هو المقباس ، فإن تأييد الناحيين الإسرائيليين للصهيونية الجديدة في أعقاب مجزرة صبرا وشاتيلا ما زال قائماً . فـ ٦٤,٤٤٪ حسب تقرير شركة البحوث الخاصة بقياس الرأي العام في إسرائيل (المعروفة باسم بوري Pori) كانوا يؤيدون الحكومة قبل أسبوع من المجزرة مقابل ٣١,٩٪ كانوا سيصوتون لصالح حزب العمل لو أجريت انتخابات .

وبعد المجزرة بأربعة أسابيع هبطت نسبة المؤيدين لليكود إلى ٤٠,٩٪ بينما لم يزد التأييد الممنوح لحزب العمل عن ٣٤,٧٪. بل إن تقرير لجنة التحقيق كان حظه من التأثير - فيها يظهر - أقل من ذلك .

وفي نفس الوقت خلقت الجدل الذي تسببت فيها حرب لبنان مشاكل متعددة للصهيونية الجديدة وخاصة على المدى البعيد ، وأهمها المشكلة السابعة من عجز الاسرائيليين عن الاتفاق على تحديد ماعية الحرب اللبنانية . فقد درج الاسرائيليون على اعتبار جميع الحروب مجرد دفاع عن الذات يضمنون به بقاء دولتهم ولكن قلة يتزايد عددها تقارن بين العمليات الحربية في لبنان والتورط الأمريكي في فيتنام أو الاحتلال السوفيتي لأفغانستان .

وقضلا عن هذا فإن عددا متزايدا من الاسرائيليين بدأ ينظر بتدقيق وتفصيل في المسائل الخاصة بالدفاع ، فلم تعد جميع الوسائل اللازمة لتأمين إسرائيل تؤخذ على أنها وسائل مشروعة . فالانتقام الزائد عن الحد ضد الهجمات الارهابية وضرب المدنيين بالقنابل دون تمييز

ولا بد للتفاهم بنجاح مع إسرائيل من أن تكون
الاشارات الصادرة من واشنطن واضحة منسقة مدعومة
وذات دلالة واحدة . ولكن نظام السياسة الخارجية في
أمريكا لم يصمم بحيث يعمل بالكفاءة المطلوبة .

خذ على سبيل المثال مشروع السلام الأخير الذي
تقدم به الرئيس رونالد ريغان ، وهو مشروع يدل على
صدق النية والطوية ، ولكن الرئيس ريغان ومستشاريه لم
يوفروا الوقت والمجهود اللازمين للابقاء على قوة الدفع
اللازمة لتنفيذ المشروع .

وفوق هذا فان الانتخابات الرئاسية تخلق دائما فترة
انتقال تتوقف فيها كثير من السياسات أو يعصر النظر
عنها تماما . وحتى في الفترة الرئاسية الواحدة كثيرا ما
تتطرق حكومة الولايات المتحدة بالسنة مختلفة . وأحدث
مثال على ذلك قرار الكونجرس في الحزب الماضي
بتخطي البيت الأبيض وزارة الخارجية الامريكية
وزيادة المعونة المقدمة لاسرائيل ، ورغما من كل هذه
الصعوبات يتعين على الولايات المتحدة أن تضاعف من
محاولاتها .

ثانيا : يجب على صنّاع السياسة الأمريكية الخارجية
أن يراعوا بعض المشاعر الصهيونية الجديدة بما تثيره من
القلق عند دعايتها ، فتحركات أمريكا الأخيرة للحيلولة
دون طرد اسرائيل من عدد من المنظمات الدولية يمكن
أن يخفف من المخاوف التي تساور الاسرائيليين من أن
تكون عزلة بلادهم المتزايدة سببها العداوة السرشدية التي
يكثها غير اليهود لليهود ، أو أن هذه العزلة هي انعكاس
لتصميم غير اليهود على القضاء على الدولة اليهودية .
كما تستطيع الولايات المتحدة أن تؤكد لاسرائيل أن
انتقاد دولة اسرائيل لا يساوي العداوة للصهيونية ، وأن

عددة لتحقيق توازن أكبر في نظرة اسرائيل للسياسة
الخارجية . وعلى الرغم من التناحر السياسي بين الفرق
المختلفة في منظمة التحرير إلا أن الواجب على المنظمة
أن تحاول الاعتراف بإسرائيل .

وتستطيع المنظمة حاليا أن تسمح لاتصالات أكثر من
الاسرائيليين الذين يطلقون على أنفسهم صراحة أنهم
صهاينة ، أما الاتصال المحدود بالاسرائيليين الذين
يقولون عن أنفسهم أنهم غير صهيونيين مثل يوري
آفنييري Uri Avneri فلا يمكن أن يدل على أن الزعماء
الفلسطينيين يعملون على الاعتراف بشرعية إسرائيل .

وكثير من ممثلي بلاد أوروبا الغربية يعتمدون العزوف
عن الموظفين الاسرائيليين بما يترشح العداة للسامية
على النحو القديم . ولشئ من الجهد الجاد من قبل
أوروبا الغربية لاشراك إسرائيل في بعض الترتيبات التي
تتخذها فيما بينها كغلي بتبديد مثل هذه الانطباعات .

زد على ذلك أن دور مصر الرئادي في تخطي الحواجز
النفسية والسياسية التي باعدت بينها وبين اسرائيل أخذ
في التآكل ، وقد بلغ الحضيض أثناء حرب لبنان . لقد
كان رد فعل القاهرة من الغزو مفعوما في البداية ، ولكن
التمادي في عملية (السلام البارد) قد يقوّي من الفكرة
المنتشرة في إسرائيل بأن مبادرات السلام العربية ليست
الا إجراءات تكتيكية مؤقتة تملأها الرغبة في استعادة
الأرض المفقودة .

وعلى الولايات المتحدة دور هام لا بد أن تلعبه .
فما زالت أمريكا في تصور الكثير من الاسرائيليين من
المثليين القلائل على المسرح السياسي الذين يمكن
الافتقار بهم . *

وهذا التصور يعتمد على الدعم الكبير الذي تقدمه
من الناحيتين السياسية والاقتصادية .

* هذه المقترحات أو التوجيهات هي التي تعد الآن بالعدل في أمريكا ولا بد للغرب أن يمارس عطفها ويغارمها .

وتعنت اسرائيل زيادة على تعنتها الحالى لن يؤدي الا الى استبعاد الرأى العام العالمى ، والى تعزيز التصورات الاسرائيلية عن عالم سادر في عداوته لليهود .

وتستطيع واشنطن مع هذا ان تشتت ألا تستخدم المعونة الأمريكية في الضفة الغربية ، كما أن بذل الجهود غير الدبلوماسية ، مثل فتح خطوط اتصال مع مجموعات متنوعة في إسرائيل وخاصة مع اليهود السفارديين (أى يهود الشرق) الذين يشكلون الأغلبية من أنصار الصهيونية الجديدة ، من شأنه أن يضاعف التأثير الأمريكي .

وللجالية اليهودية في أمريكا دور خطير عليها أن تلعبه داخل نطاق الجهود الأمريكية الرسمية ، فالاسرائيليون يعتبرون الجالية اليهودية هناك من أخلص مؤيديهم وأكثرهم مصداقية . وقد اعتمدت اسرائيل باستمرار على المجموعات التى تدافع عن المصالح اليهودية للتأثير على سياسة أمريكا في الشرق الأوسط . وقد توصلت الجالية اليهودية حتى الآن الى أن التأييد الذى تمنحه لعدد مختار من القضايا الاسرائيلية سيورطها في مسائل السياسة الداخلية لاسرائيل ، ويقلل من تماسكها ويضعف من قوتها المرموقة . كما أن شعور الجالية بضرورة الحفاظ على جبهة متحدة في مواجهة العالم غير اليهودى وخوفها من إثارة المعاداة للسامية مجدداً قد حدا من رغبة اليهود الأمريكيين في نقد السياسة الخارجية لاسرائيل بشكل علنى .

ولكن بعد اجتياح لبنان وبعد مجزرة بيروت ذهب بعض القطاعات المؤثرة في المجتمع الاسرائيل الى حد المطالبة باستقالة بيجن ووزير دفاعه السابق آرييل شارون Ariel Sharon وذلك في الوقت الذى كانوا يعددون فيه التزامهم بمصالح اسرائيل - ولكن يجب على الجالية اليهودية كى تساعد الدبلوماسية الأمريكية أن تتخلى عن نظايرها بأن بيجن وشارون لا صلة لها

بجهود اسرائيل في الخلط بينها ستجعل المناقشات البناءة صعبة وتعرض العلاقات للتوتر .

وقبل كل شيء تستطيع الولايات المتحدة أن تخفض في ضغطها على الدول العربية والفلسطينيين ومنظمة التحرير الفلسطينية حتى يعترفوا بحق اسرائيل في الوجود .

وحى اذا لم يقابل هذا الاعتراف من جانب الدول العربية بتساؤلات اسرائيلية على الفور ، فان هذا الاعتراف قد يخفف كثيراً من وطأة التصورات الاسرائيلية عن العرب ، ومن الشعور بالعزلة وما تليه من مواقف أساسها - على التحديد - افتقار اسرائيل الى الأمان والشرعية والهوية .

لقد نشأت عن الحوارات المتعلقة بلبنان عدة مشاكل خاصة بالصهيونية الجديدة .

ثالثاً : يجب على الدبلوماسية الأمريكية أن تركز بشكل محكم على الأراضي المحتلة . صحيح أن الضفة الغربية تشكل أكبر عقبة في سبيل تسوية في الشرق الأوسط ، وذلك لأنها عطلت الاعتبارات المتشابكة التى لها صلة بالأمان وبالتاريخ وبالديانة . وعلى الرغم من أن الحجج المنطقية لن يكون لها تأثير كبير على الرؤى المستقبلية الخاصة بمجىء المسيح المخلص الا أن الولايات المتحدة تستطيع أن تواجه القضايا الأمنية التى لها صلة بالموضوع . ومن هذا السياق يجب على الولايات المتحدة أن تركز على التكاليف اللازمة للاحتفاظ بالضفة الغربية في المدى البعيد ، وأن تركز أيضاً على اهتمامها الجدى بالحقوق الانسانية للفلسطينيين .

رابعا : يجب على الولايات المتحدة أن تعمل على استخدام المعونة الأمريكية في تغيير المفاهيم والسلوك الاسرائيليين . إن قطع المعونة السياسية والعسكرية أو خفضها بشكل ظاهر سيهدى على الأرجح تلك المخاوف السيكولوجية التى قدمت المعونة لتلافيها .

اليهودية التي تنادى بعودة الشعب اليهودى الى أرض فلسطين باعتبارها أرض اسرائيل . ولكن منذ عام ١٨٩٦ أصبحت كلمة الصهيونية تطلق على الحركة السياسية التي أسسها تيودور هرتزل Theodor Herzl والتي تستهدف انشاء وطن قومي لليهود في فلسطين ، كما تستهدف تعميق الوعي اليهودى وزيادة وحدته بين اليهود أينما كانوا في جميع أنحاء العالم . وبعد إنشاء دولة اسرائيل اتسع مفهوم الصهيونية ليأخذ في الاعتبار دعم دولة اسرائيل ماديا وأدبيا .

وإذا رجعنا الى تاريخ اليهود فاننا نجد أن سفر التكوين (اصحاح ١٢ آية ١) يتضمن إحدى الوصايا المقدسة التي تدعو سيدنا ابراهيم الى أن يذهب الى (أرض ساريا لك) والتي تتضمن وعدا بأن أرض كنعان ستصبح ملكا لنسل ابراهيم (سفر التكوين الاصحاح ١٢ آية ٧) .

ولما اضطرت التطورات التاريخية أحفاد ابراهيم الى النزوح عن فلسطين ظل الأمل في العودة الى أرض الآباء والأجداد حيا في نفوس المنفيين في أرض الشتات .

وتشتمل الديانة اليهودية على فرائض معينة لا يمكن أداؤها الا في أرض فلسطين التي هي مقدسة لدى اليهود . باعتبارها أرض اسرائيل . وفي خلال الفترة الطويلة التي عاشوا فيها بالمنفى لم يكف المتدينون اليهود عن الصلاة ثلاث مرات في اليوم الواحد من أجل العودة الى أرض اسرائيل .

ومن تعاليم التلمود أن العيش في أرض اسرائيل واجب ديني يأتى في المرتبة الأولى قبل جميع الوصايا المنصوص عليها في التوراة .

وقد شاع بين اليهود ذلك الارتباط الدينى والتاريخي بين أرض اسرائيل وشعب اسرائيل .

وفي نهاية القرن الثامن عشر نشأت حركة بين اليهود سميت بحركة التنوير وهي حركة علمانية تهدف الى

(باسرائيل الحقيقية) ، فيجن وشارون لم يفرضوا الصهيونية الجديدة على اسرائيل بل ما زالوا يتمتعان بنقطة معظم الناخبين . كما أن المعارضين لجبهة الليكود ليسوا هم أيضا باسرائيل الحقيقية ، على الرغم من أن المعارضة الاسرائيلية والجالية اليهودية في أمريكا تشتركان في النظرة التسامحة التي تميزت بها الصهيونية القديمة السائدة .

يستطيع اليهود الأمريكيان أن يؤيدوا الصهيونية التسامحة بشكل فعال وذلك باعلان معارضتهم الصريحة لجوهر الخصائص التي يتميز بها النظام العقائدى الجديد - وخاصة مواقفه فيما يتعلق بالأراض المحتلة والحقوق القومية للفلسطينيين . وما يتمتع به يهود أمريكا من شرعية ومصداقية ، كفيل باعطاء ما يشيرون به وزنا غير عادى .

وعلى المجموعات التي تدافع عن المصالح اليهودية أن تكون هي الأخرى أكثر تدقيقا في تأييدها لسياسات اسرائيل الخارجية .

إن معظم هذه المقترحات الخاصة بالسياسة من الصعب مجرد البدء فيها فإيا بالك بدعها مدة طويلة حتى يتسنى تحقيق توازن أكبر في النظرة الى سياسة اسرائيل الخارجية . على أن التقاعس في مثل هذا المجال معناه الاكيد تقريبا هو استمرار الصراع العربى الاسرائيل .

أوفيرا سلكتار Ofira Seliktar

(أستاذة سابقة في قسم العلوم السياسية بجامعة حيفا وتشغل حاليا منصب الزمالة في معهد دراسات الشرق الأوسط التابع لجامعة بنسلفانيا بالولايات المتحدة) .

(١) الصهيونية

أول من استعمل هذا اللفظ ناثان برنباوم Nathan Birnbaum في عام ١٨٩٠ وقد أطلقه على الحركة

ولكن أهم من هذه الحركة حركة أخرى تزعّمها تيودور هرتزل Theodor Herzl (١٨٦٠ - ١٩٠٤) الذي نشر كتابه عن الدولة اليهودية في عام ١٨٩٦ ، وفي هذا الكتاب برنامج مفصل لتحقيق قيام دولة لليهود ، وقد استطاع هرتزل رغبا عن معارضة اليهود الذين يدعون للاندماج في مجتمعاتهم أن ينشئ المنظمة اليهودية العالمية World Zionst Organi- zatiorn وأصبح المؤتمر الصهيوني الذي عقده للمرة الأولى في مدينة بال Basle بسويسرا في عام ١٨٩٧ أول برلمان يهودي في المنفى . وقد تحددت أهداف الصهيونية في القرار الذي أصدره هذا البرلمان والذي عرف فيها بعد برنامج بال . وتنص إحدى فقراته الرئيسية على ضرورة إنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين بحكم القانون العام . وقد تمكن هرتزل من عرض الفكرة على عدد من حكام أوروبا وزعمائها وكذلك على سلطان تركيا ، كما أنه تمكن من إذكاء شهوة العودة إلى فلسطين بين الجماهير اليهودية .

وفي ثمان السنوات الأخيرة من حياته تمكن هرتزل من إنشاء هيئة تتولى جمع المال للحركة الصهيونية وهيئة أخرى تتولى تدبير الأموال اللازمة لشراء أرض في فلسطين بحيث تصبح في النهاية ملكا خاصا لليهود لا ينازعهم فيه أحد .

ولم تقتصر الحركة الصهيونية التي أسسها هرتزل على إنشاء وطن قومي لليهود ، بل تعدت ذلك إلى محاربة الدعوة إلى الاندماج في المجتمعات غير اليهودية ، وإلى زيادة الوعي اليهودي بين اليهود ، وإلى تدبير الوسائل اللازمة للدفاع عنهم ، وإلى تنمية القيم اليهودية ودراسة اللغة العبرية وقد انقسمت الحركة الصهيونية بعد ذلك إلى : -

١ - صهيونية سياسية كانت ترى ضرورة الحصول

تحقيق الصهيونية السياسية ، أي أن فكرة العودة إلى أرض إسرائيل لن يحققها إلا المجهود الانساني لا الاعتماد الكلي على تدخل العناية الإلهية . وخير تعبير عن هذه الحركة الجديدة نجده في كتاب ليونسكر Leo pinsker المسمى (التحرير الذاتي) الذي صدر في عام ١٨٨٢ وفي هذا الكتاب يرد بنسكر شعور العداء ضد السامية إلى غربة اليهود بين أمم العالم .

وهناك عدة عوامل شجعت هذه الحركة منها غيبة أمل اليهود في التحرر من وطأة القبود التي كانت غالبيتهم تترنح تحت نيرها ، وزيادة الضغط الواقع عليهم في أوروبا الشرقية على الأخص الذي نتجت عنه مذابح جماعية لليهود روسيا في عام ١٨٨١ ، ومنها محاكمة دريفوس Dreyfus في فرنسا ١٨٩٤ وإتهامه بالخيانة العظمى مما تسبب في اشتعال جذوة العداء ضد اليهود على نطاق واسع حتى في أكثر الدول الأوروبية تحضرا ، ومنها التمييز العنصري ضد اليهود في ألمانيا منذ عام ١٨٧٠ وفي النمسا منذ عام ١٨٩٠ .

وفي الوقت الذي كان فيه اليهود يتعرضون للاضطهاد وخاصة في القرن التاسع عشر كانت الحركات القومية في أوروبا على أشدها وخاصة بعد قيام امبراطورية نابليون وقيام ثورة ١٨٤٨ في عدد من دول أوروبا الوسطى .

ويجب ان نلاحظ في هذا المقام أن عودة اليهود إلى فلسطين كانت تجد تأييدا في كثير من دول الغرب المسيحي وخاصة في انكلترا وذلك بين رجال الدين المسيحي ، ولا شك أن هذا التيار كان له أثر في تقبل الامبراطورية البريطانية لفكرة الصهيونية .

وفي عام ١٨٨٢ قامت في شرق أوروبا حركة عرفت باسم « عشاق صهيون » كانت تستهدف توطيّن اليهود في فلسطين وامتدت هذه الحركة إلى أمريكا فيما بعد وتكثرت من إنشاء عدد من المستعمرات اليهودية على أرض فلسطين .

الصهيوني أخذ يعمل على تهويد فلسطين بالتدريج كلما . سنحت الفرص .

وما إن جاءت الحرب العالمية الأولى حتى كانت المنظمة العالمية اليهودية منقسمة الى قسمين : قسم في أرض ألمانية ، وقسم في أرض أعدائهم ، وكل القسمين يحاول دفع الحكومات التي يستطیع الاتصال بها لتشجيع عملية التهويد في فلسطين والاستحواذ عليها فيما بعد . وقد نجح يهود بريطانيا وأمريكا في إنشاء لجنة مؤقّنة للمسائل الصهيونية يرأسها لويس برانديس Louis Brandeis . استطاعت أن تحصل على موافقة الرئيس الأمريكي وودرو ويلسون Wood row Wil- son في حث بريطانيا على إعلان تصريح بلفور Bal- four Declaration الذي يعد اليهود بأقامة وطن قومي لهم في فلسطين . ويرجع أكبر الفضل لحايم وايزمان Haim Wismann أولا ثم لسير هيربرت صمويل Sir Herbert Samuel ، وناحوم سوكولوف Nahum Sokolow ، وفي عام ١٩١٩ كان للحركة الصهيونية من يمثلها أمام مؤتمر السلام الذي انعقد في باريس .

وفي العام التالي فرضت بريطانيا وصايتها على فلسطين تحت إشراف عصبة الأمم ، وعين سير هيربرت صمويل أول مندوب سام بريطاني على فلسطين . وفي تلك الفترة نشأت مجموعة من اليهود تحميد العنف والتطرف تحت قيادة فلاديمير جابوتنسكي Vladimir Jabotinsky ، وأمست حزبا اسمه حزب المراجعين الذي كان يناصب سياسة وايزمان العداوة ، ويدعو لاتخاذ موقف حازم من البريطانيين .

وقد ثار عرب فلسطين على عملية شراء الأرض والتهويد التي ظلت تبثها حتى تحت الوصاية البريطانية ، وقامت مظاهرات عارمة في سنة ١٩٢٩

على ضمانات قانونية وسياسية قبل إنشاء الوطن القومي لليهود في فلسطين .

٢ - وصهيونية عملية كانت تصر على أن الضمانات السياسية تأتي في المحل الثاني بعد استيطان فلسطين وإعادة تعميرها ، هذه الصهيونية العملية هي التي كان لها التأثير الأكبر في صفوف الحركة الصهيونية العالمية في الحقبة السابقة على نشوب الحرب العالمية الأولى .

وفي أثناء تلك الفترة قامت أيضا حركة صهيونية ثالثة تزعمها أحادها عام Ahad Ha, Am تترى في فلسطين مقرا روحيا للشعب اليهودي ، وتؤكد على الجانب الروحي والثقافي لا على الجانب السياسي ، ولكن صهيونية هرتزل السياسية هي التي تغلبت في النهاية وخاصة بين الستة ملايين يهودي في أوروبا الشرقية ، كما أنها مدت جذورا لها في أوروبا الغربية والولايات المتحدة .

كان هرتزل ينتقل بين العواصم الأوروبية وغيرها لاقناع أكبر عدد من الناس بفكرته ، ولكن مذبحة اليهود في روسيا عام ١٩٠٣ هي التي كان لها الفضل في تحريك الضمير العالمي وحمل الحكومة البريطانية على تقديم قطعة أرض في افريقية الشرقية لتكون مستعمرة يهودية ، مما أثلج صدر هرتزل ، فقد كانت هذه هي المرة الأولى التي تعترف فيها دولة عظمى بأهمية التنظيمات اليهودية وتحاول كسب ودها . غير أن هرتزل ما كاد يقترح على المؤتمر اليهودي إرسال لجنة لاختيار أرض المستعمرة حتى هب ضده يهود روسيا الصهيونيون الذين كانوا ضد المشروع .

وقد خلف هرتزل في زعامة الصهاينة داود ولفن David Wolffsohn الذي كان رئيس الجهاز التنفيذي للصهيونية السياسية وفي العام ١٩١٠ جاء بعد ولفنسن أوتو واربرج Otto Warburg زعيم الصهاينة العمليين . ومنذ شغله لمنصبه كرغم للمؤتمر

اضطرت الحكومة البريطانية الى إصدار الكتاب الأبيض White Paper الذي عدّه اليهود نكسة لهم .

وقد شهدت فترة الثلاثينيات قيام السلطة المؤقتة ونزوح أعداد متزايدة من يهود ألمانيا وأوروبا الوسطى الى فلسطين هربا من الاضطهاد مما أثار مظاهرات عام ١٩٣٦ بين عرب فلسطين ، وأدى الى انشاء لجنة تحقيق بريطانية برئاسة اللورد بيل Lord Peel التي أوصت بتقسيم فلسطين بين العرب واليهود ، وقد رفض العرب في التوقيع على التقسيم .

ولكن اليهود تجاهلوا القرار ومضوا في عملية التهويد بخطأ أسرع ، وشجعوا مزيدا من الهجرة الى فلسطين بطرق مشروعة وغير مشروعة .

وفي هذه الأثناء برزت أهمية اليهود الأمريكيين وبدأ تأييدهم فقامت اللجنة الأمريكية الخاصة بفلسطين American Palestine Committee التي ضمت عددا من أعضاء الكونجرس وبرنامج بالتيومر Baltimore Program في مايو عام ١٩٤٢ والمؤتمر اليهودي الأمريكي American Jewish Conference في عام ١٩٤٣ .

وفي عام ١٩٤٤ تكونت فرقة يهودية في داخل الجيش البريطاني ، بفضل تأثير اليهود في بريطانيا وأمريكا ، كما حاول الصهاينة الأمريكيون الزج بحكومة الولايات المتحدة في موضوع إنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين

ولكن حكومة الرئيس الأمريكي فرانكلين روزفلت Franklin d . Roosevelt لم تفعل شيئا .

وفي السنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية حاول اليهود السماح لمائة ألف يهودي كان قد اقترح الرئيس ترومان توطينهم في فلسطين ، ولكن وزير الخارجية البريطاني ارنست بيغن Ernest Bevin رفض السماح لهم ، وأحال القضية برمتها الى هيئة الأمم المتحدة ، وفي التاسع والعشرين من شهر نوفمبر عام ١٩٤٧ صدر قرار الهيئة بالتقسيم الذي قبله اليهود ورفضه العرب .

وفي ١٥ مايو من عام ١٩٤٨ سحب بريطانيا جيوشها وانتهت وصاية الأمم المتحدة وأعلن قيام دولة اسرائيل التي اعترفت بها الولايات المتحدة ثم الاتحاد السوفيتي وغيرها من الدول . مما أعطى الصهاينة دفعة كبيرة ، ولم يبق من يعارض سياستهم بين اليهود الا ثلاث مجموعات ضعيفة .

١ - المجلس الأمريكي اليهودي

وهو يصر على اعتبار اليهود أصحاب دين لا أصحاب دولة .

٢ - اليهود الشيوعيون واليساريون الجدد الذين

اعتبروا الصهيونية أداة في يد الاستعمار العالمي .

٣ - اليهود الأرثوذكس المتطرفون الذين أصروا على أن قدوم المسيح المنتظر لا يتوقف على مجهود بشري على الاطلاق بل يترك أمره لله وحده .



General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina

العدد التالي من المجلة

العدد الثالث - المجلد الخامس عشر

أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر

قسط خاص عن

كتابات في الحضارة - ١-

بالإضافة إلى الأبواب الثابتة

٣	ليرة	مورديا	٥	ليرة	الخليج العربي
٢٥٠	دينار	المهاجرة	٥	ليرة	السعودية
٢٥٠	دينار	السودان	٤٠٠	دينار	البحرين
٣٥	دينار	ليبيا	٤٠٥	دينار	اليمن الشمالية
٤٠٠	دينار	مستقل	٤٠٠	دينار	اليمن الجنوبية
٥	دينار	الجزائر	٣٠٠	دينار	عمان
٥٠٠	دينار	تونس	٢٠٥	دينار	لبنان
٥	دينار	المغرب	٢٥٠	دينار	الأردن

الاشتراكات :

البلاد العربية ٢٥٠٠ دينار

البلاد الأجنبية ٢٠٠٠ دينار

تحويل قيمة الاشتراك بالدينار الكويتي لمسابه فائدة الاعلالم بموجب حوالة مصرفية لها لصحة المصاريف على بنك الكويت المركزي، وترسل مسرة عن الحوالة مع ابرم وشعنوان المشترك الى ،

وزارة الاعلام - المكتب الفني - ص.ب. ١٩٣ الكويت